YENİ DÜŞÜN

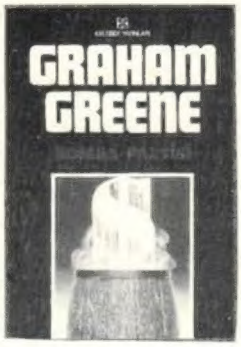
500 LİRA

OCAK'87

AYLIK DERGİ

Nâzım Hikmet 85 yaşında

KELEBEK YAYINEVİ



GRAHAM GREENE-
BOMBA PARTİSİ

Tutkuların sonu nereye varır? Nobel'i alamayan yazar'ın kaleminden bir bomba partisi.

MAKSİM GORKİ -
GÜNCEMDEN
YAPRAKLAR

Yazarın anıları ve anı-öyküleri ilk kez derlenerek sunuluyor.

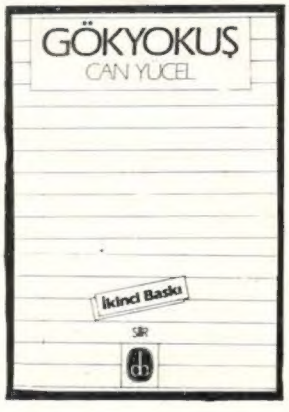
ERNEST HEMİNGWAY-
CENNET BAHÇESİ

Hemingway'in yeni bulunan son kitabı dünyayla birlikte şimdi Türkçe'de.

GEORGE ORWELL-
BİRMANYA GÜNLERİ

Bir İngiliz sömürgesinde yaşam. Orwell'in iyi bildiği ve iyi anlattığı bir yaşam.

de
YAYINLARI



GÖKYOKUŞ

750 TL

BAHAR
İSYANCIDIR

ONAT KUTLAR
600 TL

SESLERİN
AYAK SESLERİ

ARİF DAMAR
600 TL

BÜTÜN KİTAPÇILARDA

Kapak Resmi

Joan Mirò
Resim, 1953
Collection
Dotremont
Brüksel

YENİ DÜŞÜN
500 LİRA AYLIK DERGİ

Sahibi: De Basım Yayın Dağıtım Ltd. Şti. adına Ayhan Kızılöz

Genel Yayın Yönetmeni: Oya Köymen

Yazılışleri Müdürü: Mehmet Karadağ

TeknikYönetmen: H.Metin Tan

NÂZIM HİKMET 85 YAŞINDA (Özel Bölüm)

toplu söyleşi: **aziz çalışlar/özdemir ince/onat kutlar-enver ercan**....4
nâzım hikmet üzerine çeşitli düşünceler/ **ataol behramoğlu**....12
memleketimden insan manzaraları'nda köylü tipleri/**nedim gürsel**....19
kemal tahir'e mapushaneden mektuplar....26
deniz kızı eftalya/**memet fuat**....29
ahmet haşim nâzım hikmet'i anlatıyor....30
günlükten seçmeler/**kemal özer**....33
nâzım hikmet davası/**necati güngör**....36
nâzım hikmet'in eserleri/**asım bezirci**....43

EDEBİYAT-SANAT-KÜLTÜR

yazarın devrimci görevi iyi yazmaktır/ **özdemir ince**....55
şair ve şiire dair/**bâki uğur**....58
yazınsal metin ve gerçeklik/**yves gilli-yakup şahan**....59
bedri baykam sergileri ya da özgürlük yanılsaması yaratanlar/**berrin küçüka**....65
danimarka prensi hamlet'in tragedyası II/ **s.vygotski-** oğuz özügül....68

TARİH...BİLİM

osmanlı memleketlerinde zirai kredi/ **mustafa suphi-**dilek a.kanat....45
gen tekniği ve biyolojik silahlar/**ahmet cavit**....48
lumumba'dan kaddafi'ye....51

KİTAPLAR: güney dinç, "insan haklarına uzanmak"/ **m.ali umut**....78
erdal öz, "gülümün solduğu akşam/ **metin celâl** 78

KARİKATÜR-DESEN: ferruh doğan....15, 37
abidin dino....18
j.alfred smolinsky....49

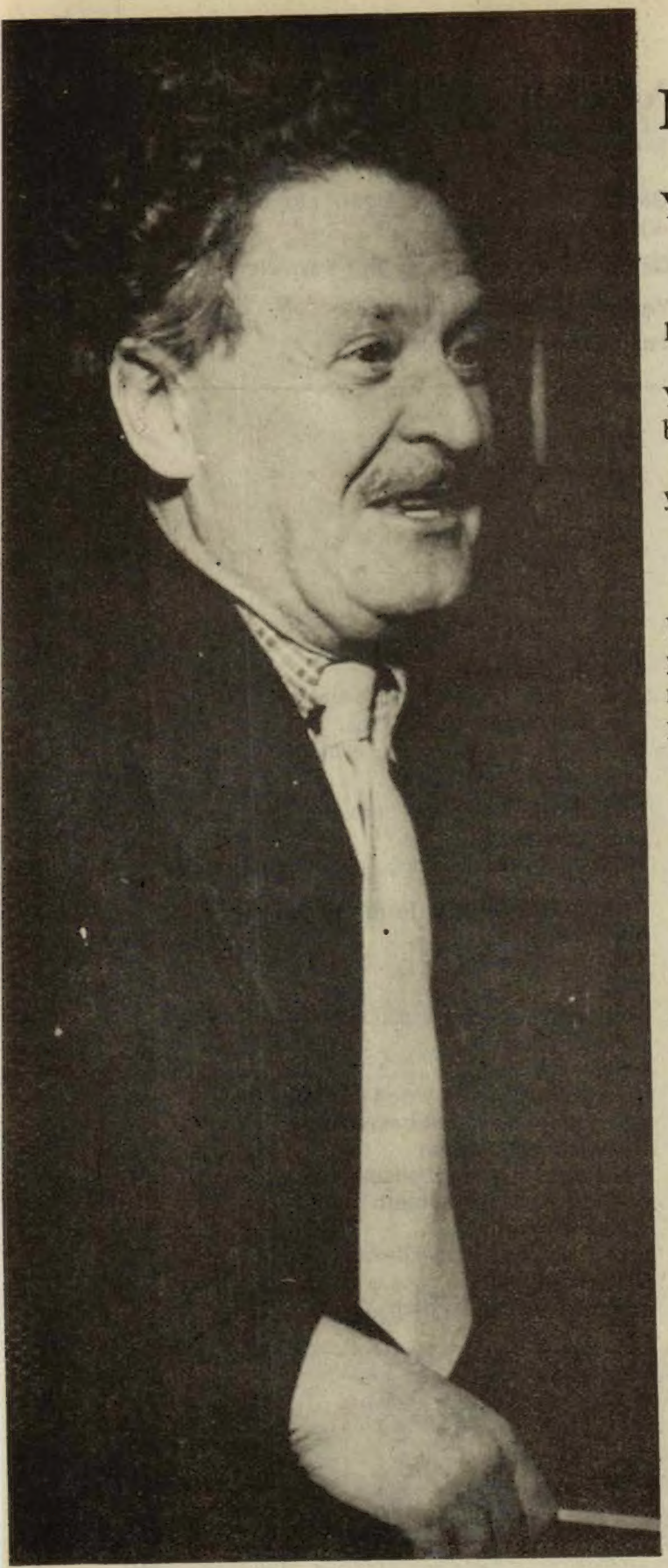
ŞİİR

bir ad müzik ve evrene dönüşünce/**yannis ritsos-cevat çapan**....35
şiirler/**can yücel**....44
güller ve rüzgârlar ile/**erdoğan alkan**....50
kızıma mektuplar/**ataol behramoğlu**....53
selimiye/**behçet aysan**....54
güne dönersin/**yılmaz odabaşı**....57
elbet gelecektir/**rabindranth tagore-tarık dursun k.**....64
gereksizliğimi hissettiğimde/**metin celâl**....67
şiirler/**sunay akın**....75
yanılsama/**gamze beyhan**....77

Aylık Dergi Ocak'87 • 500 TL (KDV dahil) Yurt dışı 3 DM Yeni Düşün/**Sayı** 3/34 • **Ofset Hazırlık:** Kros Matbaacılık ve Gökkuşağı Matbaacılık A.Ş. • **Baskı:** Hürriyet Ofset A.Ş. / Halkalı - İstanbul • **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş. • **Adresi:** Nuruosmaniye Caddesi Atay Apt. No: 5 Kat 3 Cağaloğlu - İSTANBUL

ABONE KOŞULLARI: Yurt içi Yıllık 4.500 TL. • Yurt Dışı Yıllık **40** DM (Posta ücreti dahildir) • Abone bedeli posta havalesiyle **Yeni Düşün** Dergisi Nuruosmaniye Cad. Atay Apt. No: 5 Kat 3 Cağaloğlu-İSTANBUL adresine ya da De Basım Yayım Ltd. Şti. Yapı Kredi Bankası Çemberlitaş Şubesi Hesap No. 2258.5'e gönderilebilir.

NOT: Dergimize gönderilen yazı ve şiirler yayımlansın yayımlanmasın geri verilmez



NÂZIM HİKMET

YAŞAMAYA DAİR

1

Yaşamak şakaya gelmez,
büyük bir ciddiyetle yaşayacaksın
bir sincap gibi mesela,
yani, yaşamanın dışında ve ötesinde hiçbir şey
beklemeden,
yani, bütün işin gücün yaşamak olacak.

Yaşamayı ciddiye alacaksın,
yani, o derecede, öylesine ki,
mesela, kolların bağlı arkadan, sırtın duvarda,
yahut, kocaman gözlüklerin,
beyaz gömleğinle bir laboratuvarda
insanlar için ölebileceksin,
hem de yüzünü bile görmediğin insanlar için,
hem de hiç kimse seni buna zorlamamışken,
hem de en güzel, en gerçek şeyin
yaşamak olduğunu bildiğin halde.

Yani, öylesine ciddiye alacaksın ki yaşamayı,
yetmişinde bile, mesela, zeytin dikeceksin,
hem de öyle çocuklara falan kalır diye değil,
ölmekten korktuğun halde ölüme inanmadığın
için,
yaşamak, yani ağır bastığından.

2

Diyelim ki, ağır ameliyatlık hastayız,
yani, beyaz masadan
bir daha kalkmamak ihtimali de var.
Duymamak mümkün değilse de biraz erken
gitmenin kederini
biz yine de güleceğiz anlatılan bektaşi fıkrasına,
hava yağmurlu mu, diye bakacağız pencereden,
yahut da yine sabırsızlıkla bekleyeceğiz
en son ajans haberlerini.

Diyelim ki, dövüşülmeye değer bir şeyler için,
diyelim ki, cephedeyiz.
Daha orda ilk hücumda, daha o gün
yüzükoyun kapaklanıp ölmek de mümkün.

Tuhaf bir hınçla bileceğiz bunu,
fakat yine de çıldırasıya merak edeceğiz
belki yıllarca sürecek olan savaşın sonunu.

Diyelim ki, hapisteyiz,
yaşımız da elliye yakın,
daha da on sekiz sene olsun açılmasına demir kapının..
Yine de dışarıyla beraber yaşayacağız,
insanları, hayvanları, kavgası ve rüzgârıyla
yani, duvarın arkasındaki dışarıyla.

Yani, nasıl ve nerde olursak olalım,
hiç ölünmeyecekmiş gibi yaşanacak...

3

Bu dünya soğuyacak,
yıldızların arasında bir yıldız,
hem de en ufacıklarından,
mavi kadifede bir yaldız zerresi yani,
yani, bu koskocaman dünyamız.

Bu dünya soğuyacak günün birinde,
hatta bir buz yığını
yahut ölü bir bulut gibi de değil,
boş bir ceviz gibi yuvarlanacak,
zifiri karanlıkta uçsuz bucaksız.

Şimdiden çekilecek acısı bunun,
duyulacak mahzunluğu şimdiden.
Böylesine sevilecek bu dünya,
"Yaşadım" diyebilmen için...

(1947—1948)

TOPLU SÖYLEŞİ

Özdemir İnce, Onat Kutlar, Aziz Çalışlar. (soldan sağa)

Nâzım Hikmet 85 yaşında

Toplu söyleşi:
Aziz Çalışlar, Özdemir İnce, Onat Kutlar/Enver Ercan.

Enver Ercan - **Nâzım Hikmet, son birkaç yıldır gerek kendi yapıtlarıyla, gerekse kendisiyle ilgili kitaplarla yeniden gündeme geldi.**

Gerçi hiçbir zaman gündem dışı kalmadı ama, Türkiye'nin yaşadığı toplumsal değişimlerde zaman zaman onu yok saydırmaya yönelik çabaların ortaya çıktığını biliyoruz. Bu çabalardan hemen sonra yeniden gündeme geldiğini de; hem de daha yaygın, daha yoğun bir ilgiyle.

Bu yıl Nâzım Hikmet'in 85. doğum yıldönümü. Aziz Çalışlar'ın Nâzım Hikmet'in sanat ve edebiyat üzerine düşüncelerinden oluşturduğu kitabın da yayımlandığı bugünlerde, dergi olarak böyle bir söyleşiyi düzenlerken, doğumunun 85. yılında onu eskimez kılan öneminin üzerinde durmak istedik.

Sanıyorum, söyleşimize Özdemir İnce'nin yaklaşımıyla başlayabiliriz.

Özdemir İnce - Nâzım'ın varoluş biçiminin doğal ürünleri olan şiirlerinin ve öteki yazınsal yapıtlarının bugün yeniden değerlendirilmesi yapıldığı zaman ben şunu görüyorum: Sahip olduğu değerlerle bugün Türkiye'de sahip olduğu yer arasında bir orantı kurduğumuz zaman, hak ettiği yerde olmadığı anlaşılıyor. Nâzım, elbette Türkiye'de ünlü, olumlu anlamda popüler, yani halkın sevgisini kazanmış, ama bir şair ve yazar olarak yazın ortamında yeterince etkili değil. Örneğin, Ritsos, Lorca, Neruda gibi şairlerin kendi ülkelerinde sahip oldukları etkinlik ve hakem kişilik Nâzım için Türkiye'de ne yazık ki olması gereken düzey ve oranda değil. Biraz ters gelecek ama ne yazık ki durum bu, böyle. Tanınmak, saygı görmek ayrı, şair olarak lâyık olduğu ölçüde bir şiiri yönlendirmek, etkilemek ayrı. Nâzım Hikmet demin adını andığım şairler kadar önemli bir şair, hem kendi ülkesi, hem de başka ülkeler için. Ama somut bir terslik var: Bu terslik 1920'lerin ortalarından itibaren, ülkenin yaşadığı toplumsal değişimin evrelerinde, şaire karşı uygulanan baskıcı politikalardan kaynaklanıyor. Bunun sonucu olarak, kurulması çok mümkün ve gerekli olan çok yaygın okur-şair

diyaloğu, üçüncü kişiler tarafından bilinçli olarak engellenmiş, engelleniyor. Nâzım, "sakıncalı", "muhalif", evet! Fakat, başka ülkelerde, yani gerçekten demokratik ülkelerde muhalif ve sakıncalı şair ve yazarlar da "legal" bir konuma sahiptir. Oysa Nâzım, okurun büyük bir çoğunluğuna göre "legal", ama iktidarlara göre "illegal". Bu çelişki Nâzım'ın ülkemizde lâyık olduğu etkin ve etkili yeri almasına engel oluyor. Çünkü, ilk, orta ve yüksek eğitim kurumlarında şiirleri okutulmuyor; yapıtı üzerine bir lisans ya da doktora tezi hazırlamak olanaksız. Ciddi bir inceleme de yazılamıyor... Bütün bu olumsuz koşullara rağmen Nâzım gene de var. Ama bu varlığın etkin bir şekilde güncelleşmesi engelleniyor. Yoksa, eğer Nâzım, yazdıklarını gerçekten özgür bir ortamda yayımlayabilseydi, yazdıkları yarım yüzyıl içinde okullara girebilseydi, bir *korku* odağı olmaktan çıkıp bu ülkenin yarattığı en önemli, en görkemli bir sasat ve kültür olayı olarak ele alınabilseydi, Türk şiirinin bugün bulunduğu yer bence çok daha olumlu, çok daha değişik bir yer, bir doğrultu ve bir düzeyde olabilirdi.

Nâzım'ın kişiliğine baktığımız zaman şöyle bir birlik görüyoruz: Bütünsel bir insan bireyi. Ki *insan bireyi* dediğimiz şey, tarihsel, toplumsal, ekonomik, psikolojik bir varlıktır, yani bütünsel bir varlıktır. Bu bütünsellik içinde, Nâzım'ın varlığında büyük bir tutarlılık görüyoruz. Zaten Nâzım da bunun bilincinde olan bir şair ve insandı. Şiirine izleksel, temasal açıdan baktığımız zaman, gene yapısal ve dilsel açıdan baktığımız zaman, bugün de bir bütün olarak devam ettiğini görüyoruz. Bir fire söz konusu değil, zamanaşımı da kesinlikle söz konusu değil. Elli yıl önce olduğu gibi bugün de yeni ve öncü bir şair; hem izleksel, hem de biçimsel açıdan.

Enver Ercan **- Yeni yanını biraz açar mısınız?**

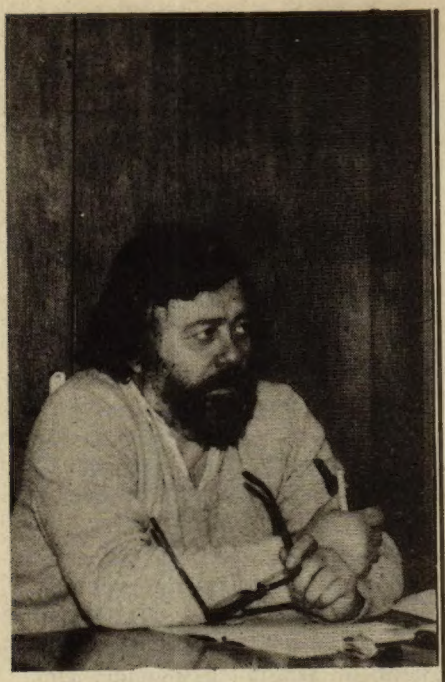
Özdemir İnce - Yeni'den amaçladığım şu benim: Tema bağlamında alabildiğine geniş insansal ve toplumsal sorunları kapsamaya ve içermeye çalışan boyutlarda bir tema zenginliği, ki bu tema, bu temalar içinde, geçmişe bugünün perspektifleri içinde bakan, gelecek karşısında da çok sağlam temellere dayalı ve düşünsel açılımlar yapabilen bir şair ve aynı zamanda bir düşünürün varlığını görüyoruz. Ve her temayı en iyi şekilde açıklayacak, bu temayı en iyi şekilde ve estetik yapıya kavuşturacak bir yöntem getirdiğini ve önerdiğini görüyoruz. Çünkü perspektifi, yöntemi, yöntembilimi çok yeni, çok genç... Hem bu bakımdan, hem de yapısal bakımdan bir tutucu değil Nâzım kesinlikle, bir yenilikçi. Örneğin, "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?", "Taranta Babu'ya Mektuplar", "Şeyh Bedreddin", "Kuvvayı Milliye", "Memleketimden İnsan Manzaraları" ve "Jokond ile Siya U" genelde birbirlerine çok yakın akrabalıklar, akrabalık bağları taşıyan temalara sahip oldukları halde, bazı ayrıntılar nedeniyle çok değişik yapılar içinde şiir diline getirildiklerini görüyoruz. Yani Nâzım bu bağlamda tekboyutlu ve tekrarcı değil, buna karşılık, bir şair olarak, dinamik, değişen, öncü ve yenilikçi ve araştırıcı bir kimliği söz konusu. Örneğin Yahya Kemâl. Aralarında yirmi yıllık bir yaş farkı olmasına rağmen çağdaş sayılırlar. Evet Yahya Kemâl tam bir tutucu özelliği gösterir. Bu tutucu kavramını yalnızca politik anlamda kullanmıyorum, tema ve biçim açısından da tutucudur. Yahya Kemâl'in temalarının ve şiirsel yapısının güncelleştiği zaman zayıfladığını görüyoruz. Örneğin "Kendi Gök Kubbemiz"de çok iyi birkaç şiirin yanında, "manzume" düzeyini aşamamış metinlerin sayısı çok yüksek. Çünkü bu kitapta Divan Şiiri'nin dışına çıkıyor ve acemileşiyor. Çünkü Yahya Kemâl çağının çağdaşı bir insan ve şair değil; geçmişin çağdaşı. Oysa Nâzım, hem çağının çağdaşıdır, hem de geleceğin çağdaşı olacak nitelikleri yaratmıştır.

Aziz Çalışlar - Bence de, Nâzım Hikmet sadece bugün için çağdaşlığını korumakla kalmıyor, belki yüz yıl sonra da çağdaşlığını yitirmeyecek bir şair olarak karşımızda bugün. Çünkü hep ileriyi görebilmiş, onu yansıtabilmiş ve yaratabilmiş bir sanatçıdır, hep hayatın daha ileriye doğru götürülmesinden yana mücadele vermiş bir sanatçı. Nitekim yaşadığı dönem de kendi en ileri noktalarına doğru götürülen bir dönem. Nasıl Rönesans sanatçılarının birer büyük dev olduğu söyleniyorsa 20. yüzyılın başına baktığımızda da öyle büyük sanatçılar görüyoruz: Mayakovski, Ritsos, Brecht, Nezval, Aragon,Alberti,Neruda,Guillen vb. gibi. Dünyanın büyük çalkantılar içinde ileriye doğru dönüşme sancıları çektiği ve bu dönüşümü gerçekleştirdiği bir dönemde yetişmiş büyük sanatçılar bunlar, bu dönüşümün içinde yer almış ve mücadele vermişler. Onların bu bütünlüklü sanatçı kişilikleri, bu çok yönlülükleri, hep çağdaş kalmalarına yol açıyor, çünkü hep yeninin yaratılmasından yana olmuşlar.

Onat Kutlar - Nâzım'ın yaşamını anlatan kitaplardan birindeydi, ölümünden sonra Vera Tulyakova zaman zaman bir kanapenin ya da bir koltuğun astarını söktüğünde, içinden Nâzım'ın onun için önceden düşündüğü bazı sürprizlerle karşılaşıyormuş.Bir küçük armağan, bir yazı ya da oyuncak türünden bir şey. Nâzım'ı bugün okuduğumuzda şiirlerinin bizim için böyle sürprizler taşıdığını görüyoruz. Yani ölümle donmuş ve kesilmiş gibi görünen bu şiirsel yaşam, dün bugüne, bugün yarına dönüştükçe bize yeni şeyler veriyor. Gerek Özdemir İnce, gerekse Aziz Çalışlar arkadaşlarımın çizdikleri genel çerçevede, Nâzım'ın hem bugüne, hem de geleceğe dönük olarak yarattığı şiirsel evrenin özellikleri bunlar. Ve gene Aziz Çalışlar'ın dediği gibi büyük çalkantılar içinde geçen bir çağda büyük sanatçılara özgü özellikler.

Sinemayla ilgili olduğum için hatırladığım ilginç bir anı var;Eisenstein'ın bir anısı; *"Ben, Pudovkin, Dovçenko gibi yönetmenler, Rönesans sanatçılarının giysilerini giyer, bir odada ya da bir salonda birbirimizle tartışırdık"* diyor. Bunu bir oyun olarak aralarında yaparlarmış. Biri Leonardo oluyor, öbürü Rafael. Onların dünyayı değiştirme özlemi içinde, kendilerini mukayese edebilecekleri sanatçılar, demek ki Rönesans gibi büyük dönüşümlerin olduğu bir dönemin sanatçıları oluyor.

Ben Nâzım'ın, ülkelerin şiir geleneklerinde sayıları çok fazla olmayan büyük sentez sanatçılarından biri ol-



duğunu düşünüyorum. Nâzım'ın şiirlerinde geçmişle gelecek, doğuyla batı, eskiyle yeni, sona erenle yeni başlayan, ölenle yaşayan, bütün bu karşıt, çelişik durumlar bir araya gelmekte ve geleceğe yönelik olarak kendi konumlarını bulabilmektedirler.

Bu anlamda Nâzım bir çizgi dışı şair değildir. Şiirleri bir ayrıksılık üzerine kurulmamıştır. Bu yüzden yaşadığı dönemde bazı eleştirmenler onun şiirinde özellik bulmadıklarını söyledikleri zaman ciddi bir biçimde yanılıyorlardı. Çünkü bir sentezin dili ilk bakışta insanı çarpan bir dil olarak karşımıza çıkmaz. Günlük, konuşulan, özellikler göstermeyen bir dil olarak görünür. Oysa bu yanıltıcıdır. O yalın ve ortak özellikler taşıyan dil, hem içerik, hem de anlatım olarak büyük zenginliklerle doludur. Nâzım'ın bu yönlerinin bundan sonraki zamanlarda da tıpkı Vera için olduğu gibi okurlar, yazarlar için, dünya okurları ve yazarları için sürekli sürprizler getireceğine inanıyorum.

Aziz Çalışlar— Nitekim Nâzım bazı yerlerde bunu kendi sözleriyle belirtiyor. Bir yerde şunları söylüyor; *"Dünya tarihinde çağın sorunları karşısında büsbütün yansız kalmış bir tek yazar göstermek çok güçtür."* Yine bir başka yerde, *"bugün halkının ve bütün ilerici insanlığın mutluluk ve barış mücadelesinin dışında kalan aydın ya egemen sınıfın elinde basit bir araçtır ya da havayı zehirlemekten başka bir işe yaramayan kokuşmuş bir verimsiz ottan ibarettir"* diyor. Nâzım'ın her zaman çağdaşlığını, çağdaş olduğunu söylerken, bunun, bu dünyayı ileriye doğru dönüştürme düşüncesinden, kaygısından kaynaklandığını görüyoruz. Örneğin, son zamanlarda niçin bizim edebiyatımızda fazla soluk olmadığından söz ediliyor, buna bir dergide de değinmiştim; çünkü bu çağdaşlığı elde edebilecek mücadeleyi göremiyoruz bizim edebiyatımızda. Bu genel saptamanın dışında kalan örnekler var kuşkusuz, ancak çok büyük toplumsal olayların yaşandığı toplumumuzda pasif ya da aktif edebiyatın içinden özlü bir tepki gelmediğini görüyoruz.

Ancak mücadeleci bir tavır olduğu zaman sanatçı da çok yönlülüğe doğru gidiyor, hayatı daha çok kavramaya doğru gidiyor ve onun sorunları ister istemez sanatta kendi yansımasını buluyor ve biçim kalıplarını orda kırmaya başlıyor. Yani bütün bu çok yönlülük ve tabii tematik yoğunluk, bu mücadele anlayışının kendisinden kaynaklanıyor. Hayatı tümüyle kucaklamaya çalışıp, onu daha ileriye doğru değiştirmek kaygısından doğuyor.

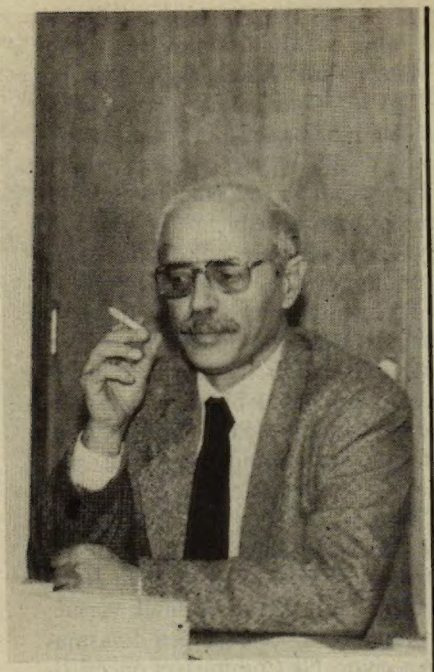
Özdemir İnce - Şimdi ben demin Onat Kutlar'ın benim de söylemek istediğim tarzda söylediği Doğu-Batı bireşiminden (sentezinden) söz etmek istiyorum. Doğu-Batı bireşimi nedir? Söz konusu olan kesinlikle bir fiziksel alaşım değildir, bir kimyasal bireşimdir. Yani bu bireşimsel yapı ve dokuyu tekrar ayrıştıramazsınız, doğu ve batıya özgü nitelikler ayrışmazlar. Doğu ve batının bireşimini yaptığınız zaman ortaya öyle yeni bir madde ve yapı çıkar ki ayrıştırıldıkları zaman tekrar asıllarına dönemezler. Bu geriye, aslına dönüşsüzlük, bir yeniliğin, bir dinamik yapının, bir aşamanın, bir sıçramanın, bir niceliksel ve niteliksel sıçramanın ifadesidir, doğrulanmasıdır. Nâzım'da bu özelliği görüyoruz. Yani gerçek bir bireşim söz konusu. Böyle bir bireşime ulaşmak için, ilkin *olumlu* olmak gerekir. Olumlu olmak'tan ne anladığımı açıklayayım: Ta başından itibaren işgale karşı çıkan, Anadolu'da başlayan hareketi destekleyen ilk şiirlerinden itibaren bir protestocu şairdir. Nâzım içinde yaşadığı koşullardan ve o koşulların yarattığı daha başka alt koşullardan hiçbir zaman hoşnut olmamıştır. Kendi adına hoşnut olsa bile gerçek adına, gelecek adına hoşnut olmamıştır bunlardan. Nâzım'ın en önemli özelliklerinden biridir bu. Nâzım'ın şair niteliğinin en önemli özelliklerinden biri de hayatı olumlamasıdır. Hayatı hiçbir zaman reddetmemiştir, hiçbir zaman, en olumsuz koşullarda yaşadığında bile... Hapisanede, yurt dışında hayatın özünü olumlamıştır, ama eleştirel tutumundan kesinlikle vazgeçmemiştir. Olumlu anlamda bir kuşkucudur. Bu nedenle Nâzım bütünsel insanın en iyi örneklerinden biri. Çünkü bir nesnel gerçeğe karşı çıkarken, bir nesnel olguya karşı çıkarken soruna yalnızca bir noktadan bakmıyor. Yani protestosu yalnızca kişisel ve yazınsal bağlamda değil: Tarihsel,

"...Nâzım, bütünsel insanın en iyi örneklerinden biri. Çünkü bir nesnel gerçeğe karşı çıkarken, bir nesnel olguya karşı çıkarken soruna yalnızca bir noktadan bakmıyor. Yani protestosu yalnızca kişisel ve yazınsal bağlamda değil: Tarihsel, toplumsal, ekonomik ve psikolojik. Ve bu protesto içinde protesto ettiği şeye karşı çözümler de getirmiştir."

toplumsal, ekonomik ve psikolojik. Ve bu protesto içinde protesto ettiği şeye karşı çözümler de getirmiştir. Bunu, biraz önce sözünü ettiğim Doğu-Batı bireşiminde yaptığı sıçramayı şiirlerinde ve yarattığı yapıtlarda ortaya koymuştur. Nâzım'ın bir başka özelliğini de, bütün klasik ve evrensel yazarlarda gördüğümüz gibi, başlangıçtan sonsuza doğru yol alan insan hayatının özelliklerini temalarının içine yerleştirmesinde görüyoruz. Bunlar gayet yalın, temel ve sürekli olan nitelikleridir insanın. Yani, iyi ile kötü, doğru ile yanlış, haklı ile haksız, güzel ile çirkin gibi... Bunları insana ait değer ve kategorilerin yer aldığı bir bağlama oturtmuştur. Aynı şeyi Shakespeare'de, Sofokles'te, Goethe ve Hugo'da da görüyoruz. Böyle bir açıdan dünya ve hayata bakan bir şair,bir de dünyayı olumlayıcı değerlere sahip bir dünya görüşüyle donanmışsa gününü ve geleceğin olası gelişmelerini de kapsayan bir sanat yapıtı yaratır doğal olarak...

Enver Ercan **- Nâzım Hikmet'in şiirinde tema-içerik-biçim birliği nasıl bir konuma oturuyor?**

Özdemir İnce - Nâzım'ın şiirinin önü hiçbir zaman tıkanmamıştır. Çünkü Nâzım hiçbir zaman şiire ilkin biçim ve yapı açısından yanaşmamıştır. Nâzım'ın şiirinde lokomotif, şiirin dinamiği, temadır. Tema zenginliği ise onun dünya görüşünden, kişisel niteliklerinden (bilgili, kültürlü, kişisel hayat deneyimli) kaynaklanmaktadır. Örneğin, şöyle bir bakalım: "Taranta Babu'ya Mektuplar"da İtalyan yayılmacı faşizmi ve bunun karşısında bir Afrika toplumunun durum ve isyanını ele almaktadır. Bu özel durumun yarattığı imge, genelleşen, evrenselleşen bir niteliğe sahip. "Şeyh Bedreddin"de ise, geçmişteki bir tarihsel olaydan yola çıkarak bugün'den geçmiş'e doğru bakmakta ve bugünü geçmişin perspektifi içinde değil geçmişi bugünün perspektifi içinde değerlendirmektedir. Geçmiş güncelleşiyor. "Kuvvayi Milliye Destanı", "Memleketimden İnsan Manzaraları", bunların hepsi, hem genel anlamda, hem de özel anlamda büyük çeşitlilikler gösteriyor. Nâzım bunların hepsine uygun bir etkin biçim bulduğu, bulduğu biçimlerde tutucu davranmadığı ve yenilikçi anlayış içinde yeni bir biçim getirmekten çekinmediği için şiiri yeni temalarla birlikte biçim ve yapı olarak da değişmiştir. Bu özelliği çağdaşlarını etkileyecek düzeydedir. Fakat öylesine ustalıklı, öylesine beceriyle yapılmıştır ki, bu, ilk bakışta belki bir biçim değişikliği yokmuş gibi de görünebilir. Örneğin, "Şeyh Bedreddin Destanı"nda iki, üç biçim denemesi vardır; iki, üç dil denemesi vardır. Fakat bunların hiçbirinde bir tekrar söz konusu değildir. Ya da şöyle diyebiliriz: Kendi kendinin tekrarı söz konusu olmadığı gibi, Divan Şiiri'nin sesinin tekrarı, bu şiirin yapısının tekrarı söz konusu değildir. O, bu şiirin bazı özelliklerinden yararlanarak bir özel etki yaratmak istemektedir. Yani, şiirsel metin dediğimiz eylemde, dünü ve bugünü aynı düzlemde ve aynı anda algılamak, algılatmak istediği için, bu örtüşmeyi sağlamak istediği için, "Şeyh Bedreddin"in özellikle giriş bölümünde Divan havasının izleri gözlemlenebilir. Bu yalınkat ve niteliksiz bir tekrar değildir. Dünü bugüne getirip oturtmak için bu yolu seçmiş olmalı. Yani tarihsel tipikliği yakalamak için. Tarihsel tipikliği yakalamış ve bunun akrabası, uzantısı olan olguları aynı düzlemde, aynı zaman ve mekânda ve eşsüremli olarak algılamıştır. Ancak eşsüremli olarak algıladığı zaman, şu anda moda olan deyimle söyleyeyim, bir yapısalcı gibi algılamadığı için, sorunu hem eşsüremli, hem de artsüremli (tarihsel) olarak algıladığı için, bugün ve dün aynı düzlemde yer almakta, tarihsel bakış açısı içinde geçmiş değerlendirilmekte, geçmişin tipiklikleri bugüne getirilmekte, bugünün tipiklikleri ile dününkiler bir arada ve bir kıyaslama olarak geleceğe dönük bir yenilik içinde yer almaktadır. Bu noktada, hem temasal bir yenilik görüyoruz, hem de biçimsel bir yenilik. Çünkü Nâzım'ın bu kitabını iki düzlemde ve iki semantik katmanda da okuyabiliriz. Geçmişe doğruluk mümkün değil elbette, ama, bugünden yarına doğru okuyabiliriz. Aynı zamanda, bugünü hem dünün, hem de bugünün bağlamında okuyabiliriz. Karmaşık bir yapısı vardır. Tam bir çağdaş ve evrensel yapıyla karşı karşıyayız. T.S.Eliot'un "Çorak Ülke"si gibi. "Memleketimden İnsan Manzaraları" ise, sanki çağdaş bir "Divinia Commedia" (Dante). Mistisizmin bakış açısının yerini gerçekçi ve diyalektik bir bakış açısı almış. Bu yepyeni bir şey. Nâzım'ın şiiri temasal, yapısal ve biçimsel olarak çok iyi kavranmadığı, çok iyi incelenip özümsenmediği ve sonuçlar "mülk" edinilmediği için, bunların farkında değiliz. Nâzım'ın büyüklüğü çok geniş kapsamlıdır. Nâzım olumlu anlamda çok büyük bir biçim ustasıdır, ama kesinlikle biçimci değildir. Çağdaş şiirimizin, sahip olduğumuz şiirsel mirasın en değerli, en verimli "parçası", halkası Nâzım olmak gerekir. Nâzım çağdaş Türk şairinin önünde bir Everest gibi duruyor, ama bu şiir o doruğa tırmanmak yerine, yolunu uzatıp çevresinden dolaşmayı seçiyor. Ne Cumhuriyet öncesi şiir, ne Hececiler, ne Garip Şiiri, ne İkinci Yeni, ne de 1940 kuşağının şiiri, 1985 yılında çağdaş bir şiirdir. Bu şiirler küçük küçük tepelerdirler. Çağdaş olan Nâzım'ın şiiridir ve yeni ve genç Türk şairinin en önemli usta ve rakibinin Nâzım Hikmet olması gerekir. Eğer günümüz Türk şairi ve özellikle genç kuşak Nâzım'ın şiirinin yapısal ve biçimsel özellik ve olanaklarını kavrarlarsa, bizim için büyük bir deney kaynağı olarak ortaya çıkacaktır. Ama genç arkadaşlarımın yaptıkları tartışmalara bakıyorum, sanki Nâzım Hikmet diye bir olgu yok; onun dışında, doğru-yanlış her şey konuşuluyor. Şunu söylemek istiyorum: Eğer Türk şiiri onu gerektiği gibi öğrenebilseydi, ondan öğrenmesi gerekenleri öğrenip uygulayabilseydi, onun vardığı noktayı daha da geliştirme girişimi içinde olsaydı, şimdi, bugün bulunduğu yerden çok daha yükseklerde, çok daha olumlu, çok daha geniş ve derinlikli yerlerde olabilirdi. Ben, bu eksikliği şiirimizin en büyük zaafı, zayıflığı olarak görüyorum. Şu anda bir tema sınırlılığı, bir tema yoksulluğu söz konusu. Elbette dar temalar içinde de şiir yazmak mümkündür. Ama onun da çok özel koşulları vardır. Temanın ayrıntılarının ve derinliklerinin ele alınmasıyla ortaya çıkabilir bu. Bunu gene en yetkin, en olumlu biçimiyle Nâzım'ın "Saat 21-22 Şiirleri"nde,



"Rubaîler"inde görüyorum. Tema çok belirgindir, sınırlıdır: İnsanın yazgısıdır, insanın kendini belli bir zaman ve mekân içinde sınırlandırıp düşünmesidir. Şimdi, böyle bir temayı ele aldığımız zaman soruna 360 dereceden bakmadığımız takdirde, bir noktadan baktığımızda bir tek şiir yazabiliriz, ürettiğimiz şiir bir süre sonra teksirle çoğaltılmış gibi olur. Ama Nâzım'ın en büyük özelliklerinden biri, nesnel gerçeğe tek bir noktadan bakmamasıdır. Sanki nesne ortada durmakta, Nâzım da bu çemberin 360 derecesinden oraya bakmaktadır. Bu şiirlerde Nâzım'ın şiirinde bir plastik yapı söz konusudur. Sanki bir heykel gibi. Bir heykele nasıl 360 dereceden bakabilirsek onun bu şiirlerine de öyle bakabiliriz. Bu da Türk şiirini kanatlandırabilecek sürekli bir yenilik. Ama kaç kişinin haberi var bundan. Genç Türk şairinin, en büyük ve en yenilikçi şairimiz dururken, bazı "minör" şairleri kendisine kaynak seçmek gafletini göstermesi çok acı...

Enver Ercan— Yenilikçilik temelde yıkıcılık özelliği de gösterir. Bu konuda Nâzım Hikmet'in tavrı nedir?

Özdemir İnce - Nâzım elbette gerçek bir yıkıcıdır. Fakat Nâzım yalnızca yıkıcılık evresinde kalmamıştır. Örneğin dünya şiirindeki bazı olaylara bakacak olursak, Dadaizm, Gerçeküstücülük, Fütürizm gibi, bunlar bir olgunun karşısına yıkıcı tepkiyle ortaya çıkmışlardır, ancak yıkıcılık evresinden sonra yapıcı evreye geçememişlerdir. Örneğin Nâzım, Divan Şiiri'nin, Halk Şiiri'nin yapılarına karşı çıkmıştır, bunları yıkmıştır. Nâzım kendi döneminde egemen olan şiir diline karşı çıkmıştır. Divan Şiiri'nin yapay dilini yıkıp onu doğallaştırmıştır, şiir dilini halkın diline, konuşma diline, doğal dile yaklaştırmıştır. Gene aynı şekilde Halk Şiiri'nin naif dilini yıkıp, ondan yararlanarak üst düzeyde bir şiir dili getirmiştir. Kendisine kadar gelmiş olan şiirin yapısını yıkıp, demin sözünü ettiğimiz Doğu-Batı bireşimini başararak yepyeni ve çağdaş, gelişmeye açık bir şiirsel söylem ve yapı kurmuştur. Bu yapı ve dil bugün de yepyeni, ama lâyık olduğu ölçüde yararlanılmıyor. Bu yapı ve dil, gerçek, yoğun, anlam yüklü, somut, karmaşık, biçimli ve özgün, özgür bir ritmi olan bir çağcıl şiirin yapı ve dilidir; malzeme olarak imgeden, çağrışımdan, bilgiden, insansal deneyimlerden, bireşimden yararlanmaktadır; ve bu şiir çağcıl şiirin gelip tıkandığı bir yerde değil, geleceğe açık bir başlangıç noktasında durmaktadır. Bu şiir bütün olumlu olanaklarıyla genç Türk şairini bekliyor. Büyük şiir büyük kaynaktan yola çıkar. Nâzım'ın çevresinden dolaşan şiir "küçük" kalmaya önceden mahkûmdur.

Onat Kutlar - Evet. Ben bu noktada Özdemir İnce'nin görüşünü biraz daha ileri götürmek istiyorum. Bu yıkıcılık ve yapıcılık özelliği Nâzım'ın şiirinin içinde yer almaktadır. Yani Nâzım bir ses bulup bütün şiirsel ya da sanatsal yaşamı boyunca o sese tutunarak kişisel üslup elde eden bir şair değildir. Nâzım, kendi oluşturduğu yapıyı, kendi oluşturduğu şiirsel dili yıkıp onun yerine yenisini koyabilen bir şairdir. Biraz önce değinildiği gibi sürekli yenilenen bir şiir yapısına sahip olmasının temelinde bu tavrı var.

Bütün büyük sanatçılarda gördüğümüz bir olaydır bu. Örneğin Bach'ın müziğinde bilinen üslup yapıtlarından birinde birdenbire kırılmakta ve onun yerine bambaşka bir yapı girmektedir. Lorca'nın Romancero Gitan'daki biçimi birdenbire terk edilmekte, "Şair Newyork'ta" el kitabıyla bambaşka bir yapı ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda Nâzım'ın şiiri de kendi içinde sürekli yıkılıp, yeniden yapılan bir şiirdir. Çünkü zaten yaşam da her an yenilenen bir olaydır.

Özdemir İnce - Yani, bu yıkılışın, bu yıkılmanın yerine yeni bir yapı, yeni bir dil konmasının, sen doğallıkla geliştiğini, bir kopuşma olmadığını, bir uzun yolculuk içinde her istasyona uğradığını, yani bir ekspres gibi değil de bir posta katarı gibi en küçük istasyonlara uğrayarak ilerlediğini söylemek istiyorsun.

Onat Kutlar - E, tabii. Yaşamın hiçbir noktası Nazım'a yabancı değil çünkü.

Aziz Çalışlar - Nitekim bu "yıkma ve yapma diyalektiği" aslında aşma kavramını getirmektedir. Daha önce de söylediğimiz gibi, Nâzım yaşamı

"...Bu yıkıcılık ve yapıcılık özelliği Nâzım'ın şiirinin içinde yer almaktadır Yani Nâzım bir ses bulup bütün şiirsel ya da sanatsal yaşamı boyunca o sese tutunarak kişisel üslup elde eden bir şair değildir. Nâzım, kendi oluşturduğu yapıyı, kendi oluşturduğu şiirsel dili yıkıp onun yerine yenisini koyabilen bir şairdir."

aşmaya çalışmakta ve bunu yaparken, kendisiyle birlikte toplumu da aşırmaya çalışmaktadır. Bunun nedenini gene daha önce söyledik: Bir sanatçı ne kadar çok yaşamın içersinde yer alıp onu aşmaya çalışırsa, sanatında da o denli bir şeyleri yıkıp, onun yerine daha ileri düzeyde bir yapıyı, bir biçimi getirecektir.

Yine kendisi de bir yerde der ki: *"Bizler edebiyatı, sanatı ne denli dikkatli bir gözle tetkik edilip içine faal olarak karıştığımız hayatın sanatsal olarak tesbit edilmesi ve yansıtılması üzerine kurarsak o yapıt, edebiyat ve sanat o denli zengin olacaktır."*

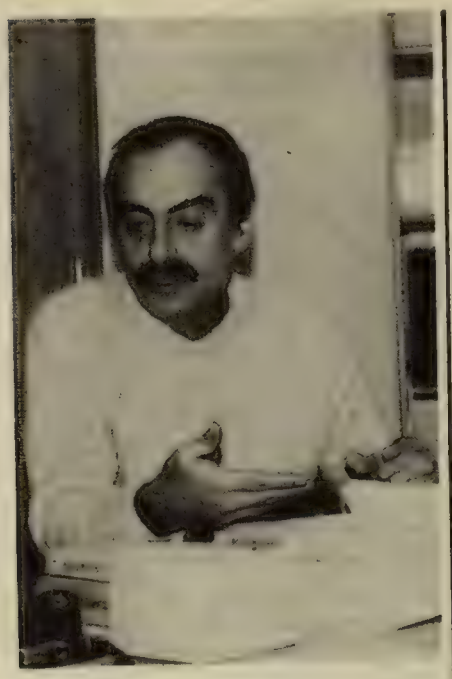
Nâzım'ın bütün çabasında bu diyalektik özelliği görüyoruz. Yıkma ve yapma, yani aşma, buysa aslında bütün bütüne kendi yaşamıyla içiçe bağıntılı. Eğer biçimi belirleyen içerikse, Nâzım'ın bütün sanatsal faaliyet biçimini belirleyen de yine onun kendi içeriğidir, yani kendi yaşamıdır.

***Enver Ercan* - Nâzım Hikmet'in bugün dünya şiiri içindeki yeri nedir?**

Özdemir İnce - 20. yüzyıl, demin arkadaşlarımızın da belirttikleri gibi bir rönesanstır. Rönesans, yeni ile eskinin, sürenle kalanın, gelecekle geçmişin kavgasından yeni bir şeyler yaratma süreci, yani bir bunalım anıdır. Bunalım anı, elbette yeni bir şey doğuracaktır. Yeni bir ürün verecektir. Bu ürün hem sanat alanında, hem de bilim alanında ortaya çıkar doğal olarak. İnsan tipi de değişir, yeni bir insan tipi çıkar ortaya. Yani bunalım öncesi insanla bunalım sonrası insan, aynı insan değildir. Bir sıçrama geçirmiştir. 20. yüzyılda da bu aşağı yukarı böyle oldu. 20. yüzyılda büyük şair zenginliğiyle karşı karşıyayız. Bazı adları anmakta yarar var (düşüncemizi somutlamak bakımından yararlı olur): Örneğin, Yunanistan'da Palamas'tan, Solomos'tan başlayarak Seferis'e, Elitis'e, Ritsos'a, Sinopulos'a kadar gelen ve devam etmekte olan bir şairler sırası vardır. İspanya'da Machado, Lorca, Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda ve Jorge Guillen... Güney Amerika'da başta büyük lokomotif, Nikaraguali Ruben Dario, Nicolas Guillen, Cesar Valejo, Neruda, Carlos Drummond de Andrade, Vicente Huidobro, Portekiz'de Fernando Pessoa, Kuzey Amerika'da Walt Whitman ve Emerson... Almanya, İngiltere, İtalya, Çarlık Rusya ve S.S.C.B.'den onlarca örnekler verebilir, bunlara Çek Nezval'i, Macar Attila Jozsef'i ekleyebiliriz... Bunlara, ayrıca, tek tek, Valery, Apollinaire, René Char, Henri Michaux, Guillevic, T.S.Eliot, Dylan Thomas, Ezra Pound, Ungaretti, vb., şairleri de katabiliriz. Dünya şiiri hiçbir dönemde bunca zengin olmadı. Bunların hepsi bir çağın ürünü, simgesi ve karşılığıdır... Şiirin insansal, estetik, toplumsal ve siyasal bir girişim, faaliyet olduğunu biliyoruz. Nâzım, biraz önce adını andığım şairlerin oluşturduğu şiir "Pantheon"unda oturmaktadır. Ancak Nâzım bu şairlerin pek azının sahip olduğu bir özellikle öne çıkıyor yüzyılımızda: Dünya halkları tarafından bir evrensel kardeş olarak kabul ediliyor. Özellikle, kurtuluş savaşı veren, ezilen, yalnızlığa mahkûm edilmek istenen, karanlıktan aydınlığa çıkmak isteyen (tıpkı Nâzım'ın "nasıl çıkar karanlıklar aydınlığa" dizesinde olduğu gibi) ulusların ülkelerinde... Bu özellik, çağımızın şairinin en tipik özelliği. Herhangi bir genç şairimizin bu özelliğe burun kıvırması, gerçek şiir için bunu bir engel sanması, çok acı verici bir şey. Geçmişte de bu özellikten uzak kalan şairlerin sayısı pek sanıldığı kadar fazla değildir. Size bir örnekten söz etmek istiyorum: Birkaç ay önce, yazgısı Nâzım'ın yazgısına benzeyen, Faslı şair Abdellatif Laâbi'yle konuşurken, hafifçe bıyık altından gülerek, "Özdemir", demişti, "Nâzım sence en çok hangi ülkede tanınır?" Onu, "Elbette bizde, Sovyetler Birliği'nde, Fransa'da..." diye yanıtlarken, sözümü kesip, "Hayır" demişti, "yanılıyorsun, Nâzım asıl bizim en büyük öğretmenimizdir. Yani bizim derken bütün Arap âleminin... Nâzım'ın bizim dilimize çevrilmemiş tek bir dizesi yoktur. Bizler onun çocuklarıyız." Bence, Nâzım'ın dünyadaki yerini Laâbi'nin bu cümlesi kanıtlıyor. Aynı şeyi bir başka Üçüncü Dünya şairi de söyleyebilir.

Onat Kutlar - Evet, bu konuda benim de ilginç bir anım var. Bundan birkaç yıl önce bir film gösterisi nedeniyle Cezayir'e gittik, yönetmen Atıf Yılmaz'la birlikte. Cezayir'i dolaşırken bizi ilk çarpan olay, istisnasız bütün kitapçı vitrinlerinde Nâzım Hikmet adını görmek oldu. Tabii çok etkilendik. Ve akşam da ilginç bir olay yaşadık. Oradaki Türk büyükelçisi, Cezayir sinema ve sanat çevreleriyle biz Türk delagasyonu için bir yemek verdi. Ve o yemekte Cezayir'in tek büyük gazetesi *El Mücahid*'in sanat bölümü yöneticisi tam benim karşımda oturuyordu. Konuşma sırasında Cezayirli gazeteci arada sırada şöyle bir söz kullanıyordu: *"Büyük Rus şairi Nâzım Hikmet'in dediği gibi..."* Bu sözü her söyleyişinde ben tedirgin oldum, önce yanlış bir bilgiye dayandığını düşünüp hemen düzeltmeye kalktım ama adamın bu düzeltmemi dikkate almaksızın Rus şairi diye tekrarlaması karşısında sinirlendim. Adama dönerek dedim ki, "Biz burada bir dostluk masası etrafındayız, sizi de uyardım, evet Nâzım Hikmet Sovyetler Birliği'nde yaşamıştır, ama bütün sanat yaşamıyla Türk'tür. Burda bir ırkçılık gösterisi yapmak istemiyorum ama doğruyu söylemek zorundayım. Nâzım Hikmet Türk dilinin en büyük şairidir, bu yanlışınızı lütfen düzeltin." Bunun üzerine adam güldü ve dedi ki, "Sinirlenmenizi çok iyi anlıyorum, bu yanlışı da bilerek yapıyorum. Ben bilmez miyim? Nâzım Hikmet'in yaşamöyküsünü satır satır bilirim. Nâzım Hikmet bizim için de yeryüzünün en büyük şairidir. Tabii ki Türk şairidir. Ama en büyük şairini on beş yıl hapiste yatıran ülke, bugün hiç olmazsa onun şiirlerinin çok rahatlıkla ve serbestçe satıldığı, okunduğu, okul kitaplarına girdiği bir ülke olmalıydı. Ama siz bunu yapmadınız. Ben de bu yüzden Rus şairi demekte direniyorum."

Bunu bir espri havası içinde anlattı, gerginliği biraz azalttı ama büyük şairimize uzun yıllar reva gördüğümüz olay karşısında da ciddi şekilde bir kez daha üzüldüm. Asıl vurgulamak istediğim Arap ülkelerinde Nâzım Hikmet'in ne kadar önemli bir şair olduğu ve onlar için yol gösterici özellikler taşıdığı gerçeği. Sanıyorum birçok ülkede de durum bundan farklı değildir. Özellikle Özdemir'in demin söylediği gibi ezilen, karanlıktan aydınlığa çıkma mücadelesi veren, bağımsızlığı için, kendi kültürü-



> "...Ulusallık ile evrensellik arasındaki diyalekt ği çok iyi kavramasından ötürü, Nâzım bütün dünyanın evrensel sorunlarına yayılabiliyor. Bu sadece kendisini sanatçı olarak, dünya sorunlarından sorumlu tutmasından, yani yalnızca sanatçı vicdanından kaynaklanmıyor; onun kendi bir bileşkeni, ayrılmaz bir parçası olarak bütün dünya sanat ve kültürlerine de bakmasından ileri geliyor."

nü yaratmak için mücadele veren, emperyalistlere karşı kavgayı sürdüren ülkelerde Nâzım'ın bu olağanüstü etkisi herhalde daha uzun yıllar sürecek.

Özdemir İnce - Evet, tabii, ben de aynı kanıdayım. Nâzım soyundan şairler, şiirin yazılı metninden, yazılı metnin pencere ve kapısından hayata atlayıp, hayata girmenin olanaklarını sağlıyorlar. Çünkü bu soydan şairlerin en büyük özelliği, şiirin metinden hayata sıçraması; bu şairlerin hem ulusal, hem de evrensel vicdan olmalarından ileri geliyor. Bu şairlerin şiirlerinde şiirle hayat çelişmiyor. Şiir etkin, aktif bir eylem oluyor.

Aziz Çalışlar - Nâzım Hikmet'in bu kadar evrensel olabilmesinin bir yönü de bütün dünya kültür ve sanatlarına bakmış olması. Çünkü şöyle diyor bir yerde, *"Çeşitli ulusların kültürleri arasında etki değişimleri olur ve her ulusal biçim içinde bir ya da daha fazla ulusların, bir ya da birçok öğeleri bulunabilir. Zaten bir ulusal kültüre evrensellik niteliği veren de budur."* Gördüğünüz gibi ulusallık ile evrensellik arasındaki diyalektiği çok iyi kavramasından ötürü, Nâzım bütün dünyanın evrensel sorunlarına yayılabiliyor. Bu sadece kendisini sanatçı olarak dünya sorunlarından sorumlu tutmasından, yani yalnızca sanatçı vicdanından kaynaklanmıyor; onun kendi bir bileşkeni, ayrılmaz bir parçası olarak bütün dünya sanat ve kültürlerine de bakmasından ileri geliyor. Meselâ diyor ki, *"Şiirimin kökü yurdumun topraklarındadır, ama dallarıyla bütün topraklara doğuda, batıda, kuzeyde, güneyde uçsuz bucaksız yayılan bütün topraklara, o topraklar üzerinde kurulmuş medeniyetlere, bütün dünyamıza uzanmak istedim. İnsanoğlu nerede, ne zaman ve hangi dilde olursa olsun yüreğime ve kafama uygun bir şiir söylemişse, onun söyleyişindeki ustalığı incelemeye, ondan bir şeyler öğrenmeye çalıştım. Yalnız kendi edebiyatımızın değil, doğu ve batı edebiyatının bütün ustalarını usta bildim."* Burda kendisini demin de sözünü ettiğimiz gibi 20. yüzyılın nasıl bir sorumlusu, bir sanatçısı olarak gördüğünü düşünüyoruz. Yalnızca o çağın mücadelesine katılmakla değil, ama onunla birlikte tüm kültürlere ve sanatlara uzanmasından da kaynaklanıyor bu. Bütün dünyadaki büyük etkisinin asıl bir nedeni de bu.

Enver Ercan - **Yönteminin de büyük payı var bunda.**

Aziz Çalışlar - Kuşkusuz, Nâzım'ın gerek biçimsel, gerek tematik, gerek kültürlere bakışındaki zenginlik, kendi yaratısındaki zenginlikle, kendi yönteminin zenginliğinden kaynaklanan, onunla bütünleşen bir olgu. Bu da nerden kaynaklanıyor? Dayandığı yöntemin, kendisinin de dile getirdiği gibi, diyalektik maddeci bir metodolojiye yaslanmasından kaynaklanıyor. Çünkü diyor ki, *"Biz sanata eğer ancak diyalektik maddeciliği tatbik ettiğimiz zaman bizim gerçekçiliğimize ulaşabiliriz"*. Hemen buna bağlı olarak da yine *"Bugün tam anlamıyla,yani tek yanlı olarak değil, edilgen olarak değil, gerçekliği bütün karmaşıklığıyla ve akışıyla kendi gelişimi içinde yansıtan gerçekçilik en ilerici sanat ilkesidir bugün için."*

Demek ki, Nâzım'ın anladığı gerçekçilik, yaşamı bu çok yönlülüğü içinde yansıtmaya elverecek bir yöntem olarak karşımıza çıkıyor.

Nitekim, bu yöntem üzerine zaman zaman söylediği şeyler derlenip toparlandığı zaman, bunun temel bir gerçekçilik ve yöntem öğretisi halinde karşımıza çıktığını da görüyoruz. Ben bunu kendi açımdan (bu ay yayımlanacak olan) *Nazım Hikmet: Sanat Ve Edebiyat Üzerine Düşünceler* adlı kitabında da göstermeye çalıştım. Çünkü daha önce hep söz ettik Nâzım'ın sanatçı kişiliğinden; Nâzım'ın bir de kuramcı kişiliği var, bugünkü asıl önemi de onun bu kuramcı kişiliğinden de kaynaklanıyor bence. Bu bakımdan, Nâzım, aynı zamanda bir kuramsal düşünür, bir edebiyat kuramı düşünürü, hatta bir estetik kuramcısı aynı zamanda. O yüzden, Nâzım'ın aynı zamanda ülkemizde maddeci estetiğin ve toplumcu gerçekçilik anlayışının da kuramsal temellerini atan kişi olduğunu görüyoruz.

Özdemir İnce - Ben böyle bir derleme kitabının eksikliğini her zaman duydum. Çünkü Nâzım yaptığı iş üzerine düşünen, onun içeriğini besleyen biçimsel ilişkilerini titizlikle düşünen bir şair. Fakat, doğrudan doğ-

NÂZIM HİKMET

RUBAİLER

(I. BÖLÜM)

1

Bir gerçek âlemdi gördüğün ey Celâleddin, heyûlâ filân değil,
uçsuz bucaksız ve yaratılmadı ressamı illetî-ûlâ filân değil.
Ve senin kızgın etinden kalan rubailerin en muhteşemi:
"Suret hemi zıllest..." filân diye başlayan değil...

5

Sarılıp yatmak mümkün değil bende senden kalan hayâle.
Halbuki sen orda, şehrimde gerçekten varsın etinle kemiğinle
ve balından mahrum edildiğim kırmızı ağzın, kocaman
[gözlerin gerçekten var
ve âsi bir su gibi teslim oluşun ve beyazlığın ki
[dokunamıyorum bile...

7

Bu bahçe, bu nemli toprak, bu yasemin kokusu, bu mehtaplı
[gece
pırıldamakta devâm edecek ben basıp gidince de,
çünkü o ben gelmeden, ben geldikten sonra da bana bağlı
[olmadan vardı
ve bende bu aslın sureti çıktı sadece...

ruya bir poetika yazmayı, içinde bulunduğu koşullar nedeniyle, yerine getirememiş. Fakat çeşitli kitaplarında, konuşmalarında, mektuplarında romanlarında, düzyazılarında zaman zaman dile getirdiği sanat ve edebiyat üzerine düşünceleri bir kitapta toplandığı zaman, onun bu kuramcı, estetik düşünürü, bir tarihçi olduğu da ortaya çıkacak. Şair bence, elbette, doğaçtan, rastlantılara dayanarak şiir yazan bir insan olmamak gerekir. Nâzım'ın şiiri bende şöyle bir imge uyandırıyor: Bir açı gibidir, bir geniş açının sahip olduğu alanı gözümüzün önüne getirelim... Nâzım yaşlandıkça, hayat deneyimi biriktikçe, bilgisi ve görgüsü genişledikçe, şiiri de genişlemiş, boyutlanmış, derinlik kazanmış... Tabii bunun doğal bir nedeni var: Onun şiiri hiçbir rastlantıya izin vermiyor. Nâzım'ın dünyaya, sanata ve olgulara bakışını sağlayan kuramsal sağlamlığı, bu sağlamlığın dayandığı temeller, onun şiirini her zaman yenileştirmiş ve genişletmiştir. Böyle bir şairimizin olması bizler için büyük bir onur ve şans. Ama önümüzde duran bu büyük kaynağın olanaklarından yararlanmayı bilemiyoruz.

Aziz Çalışlar - Evet, Nâzım'ın sanatı nasıl çağdaş kalmışsa, kuramı da çağdaş kalmıştır. Kuramsal düşünceleri ve ilkeleri bugün için de aynı canlılıktadır ve önemini korumaktadır. Nitekim, bugün de gerçekçilik kuramı üzerine tartışmalar yapılmaktadır; bunlara baktığımızda, Nâzım'ın bugüne en doğru, en açık yanıtları getirmiş olduğunu görüyoruz.

Enver Ercan— Bu toplu söyleşiye katıldığınız için dergi adına teşekkür ederim.□

Nâzım Hikmet Üzerine Çeşitli Düşünceler

Ataol Behramoğlu

Nâzım Hikmet 1902'de doğdu, 1963'te hapislerin, sürgünlerin, gurbetlerin ve bunlara bağlı nice acıların çabuklaştırdığı bir ölümle bu dünyadan ayrıldı. Doğumunun üzerinden 85, ölümünün üzerinden 24 yıl geçmiş. Ama şiiri de, kişiliği de, güncel. Hem de yakıcı bir güncellikte. Mahkemelerde şiirleri ve kişiliği hâlâ yargılanıyor. Kitaplarının basımı, yayımı konusunda gizli-açık baskılar hâlâ sürüp gitmekte. Şiirleri, başka yapıtları ve kişiliği çeşitli yönlerden ele alınıyor, ilgi çekiyor, üzerinde tartışılıyor. Kimileri, komünistti ama büyük şairdi diyorlar. Onlara göre, sanat başka şey, ideoloji başka...Soldan kimileri de, başka biçimlerde de olsa, aynı, ya da benzer şeyler söylüyorlar. Bunların doğruluğunun, yanlışlığının, ya da doğruluk ve yanlışlık oranlarının tartışılması uzun sürer. Ama kesin olan bir şey var. Nâzım Hikmet Türkiye'de (sade Türkiye'de mi?) hâlâ güncel bir yazar:

a) Şiirleriyle ve başka yapıtlarıyla (oyunlar v.b.)
b) Siyasal tutumuyla
c) Bireysel kişiliğiyle...

Bu konular üzerinde tek tek durmak gerek...

Klişelerden, resmileşmiş sözlerden kaçınmak istiyorum. Bu tür tanımlamaları bayağı buluyorum. Nâzım Hikmet kötü şairdi, çünkü komünisti sözü ne kadar yanlışsa, Nâzım Hikmet büyük şairdi, çünkü komünistti sözü de aynı ölçüde yanlış bence. Komünist olmayan çok büyük şairler olduğu gibi(söz gelimi Homeros komünist değildi, T.S. Eliot ya da D.Thomas da), komünist olan çok kötü şairler var (adları saymakla bitip tükenmez). Buna karşılık, komünist olan çok büyük şairler de var (Ritsos, Neruda, Aragon, Mayakovski). Nâzım Hikmet de bu şairlerden biri... Bunu söylemekle, sanat başka, ideoloji başka diyenlere katılmış mı oluyorum? Hayır. Sanatçı kişilik-bireysel kişilik ve ideoloji arasında, genel geçer düşüncelerden daha derinliğine, daha ince bağlantılar olduğunu düşünüyorum. Bir de, sanatsal bir yapıtın(eğer sanatsal bir yapıt ise),içerdiği düşüncenin (sanatçının ya da salt o sanat yapıtının ideolojisinin) üstünde bir yere yükseldiğini; ve bu yapıtı değerlendirme ölçütlerinin (salt biçimsel açıdan değil, içerik bakımından da) başka ölçütler, kendine özgü ölçütler olması gerektiğini anlatmak istiyorum. TYS Davası savunmasında, (Aziz Çalışlar bunu çok iyi anımsayacak), "Nâzım Hikmet'in sanatı ile idolojisi birbirinden ayrılmaz..." dediğimde, bazı arkadaşlar şaşırmışlardı. Çünkü kimilerine göre, "Nâzım'ın sanatçı kişiliği başka, ideolojisi başka, biz onu sanatçı yanıyla andık v.s..." savunması geçerli bir savunmaydı. Bence sakat bir anlayıştır bu. Bir sanat yapıtının içerdiği düşünce ile o yapıtın sanatsal özellikleri, birbirinden ayrılmaz. (Mahkemede de bunu anlatmaya çalışmıştım, şimdi söyleyeceklerimi...)

Ayrılmaz, fakat, bir sanat yapıtındaki düşünce, (ideoloji), bir siyasal bildirideki ideoloji değildir artık. Başka bir şeye dönüşmüştür, belki daha etkili bir şeye, ama başka bir şeye. Yani bir şiiri, bir siyasal bildiriyi yargılar gibi yargılayamazsınız. Bir şiiri (sanatsal bir yapıtı) içerdiği düşünceden ötürü yargılamaya kalkıştığınızda, dili, bireysel psikolojiyi, düşlem gücünü, yaratma yetisini yargılamaya kalkışıyorsunuz demektir ki, bu olanaksızdır. İşte, sanatçının ideolojisiyle sanatsal yaratı arasında hem bir bağlantı, kopmaz bir bağ vardır hem de bunlar ayrı ayrı şeylerdir derken düşündüklerim özetle bunlar...

* * *

İyi bir şair (yazar, sanatçı v.b.) olabilmek için, sosyalist olmak zorunlu mu? Bence böyle bir zorunluluk yok... Ama iyi bir sanatçı olmak için, ciddi bir insan olmak gerektiğini, insanın toplumdaki ve yaşamdaki yeriyle ilgili olarak ciddi kaygılar taşımak gerektiğini düşünüyorum. Bu anlamda, insan ve yaşam sevgisinin, sanatsal yaratının temelinde yer alan düşünceler ve duygular olduğunu düşünüyorum. Yaşamı, varoluşu ciddiye almayan bir sanatçının (böyle bir sanatçı varsa) yapıtını ciddiye almak için ne gibi bir neden bulunabilir? İnsanlara, yaşama sevgisizlik duyan bir kimsenin sanatsal bir ürün ortaya koyması içi ne gibi bir neden bulunabilir? Sevgisizliğin, nefretin, kötücüllüğün, bir sanat yapıtına kaynaklık edebileceğini sanmıyorum. Yaşamı, varoluşu ciddiye alıyorsak, bu bizi, ister istemez, bir takım temel düşünce sistemlerine, felsefelere götürecektir... Bu Marxizm de olabilir, Varoluşçuluk da, dinsel bir düşünce dizgesi de (G.Green'in Katolik insancıllığı gibi).Kimi zaman, sanatçının

yaratıcılığıyla, ideolojisi arasında çelişki de bulunabilir. Balzac örneğini biliyoruz. Kralcıydı, ama yaşadığı dönemin Fransa toplumunu en gerçekçi biçimde anlatan yazardı. Gogol, daha da ilginç bir örnek bence. Belinski'nin övgülerini reddederek, "Ben Ölü Canlar'ı çarlık Rusya'sını eleştirmek için değil. İnsanları güldürmek için yazdım" dedi ve bu kez Rusya'nın "iyi yanlarını" göstermek için "Ölü Canlar"ın 2. cildini yazmaya girişti. Başaramadı. Çünkü "ideolojisi"yle, sanatsal yeteneğinin niteliği arasında bir çelişki vardı.

* * *

Bir gün şu başlık altında bir yazı yayımlansa, yazarı sanırım pek çok şimşek çeker üzerine: "Son Osmanlı Şairi Nâzım Hikmet!"... Solcular, Nâzım Hikmet'in küçültüldüğü savıyla saldırırlar yazara... Kemalistler, Osmanlılık yüceltiliyor diye... Osmanlıcılar ve sağcılar da, Osmanlılığa komünistlik bulaştırılıyor diye kızarlar. (Osmanlılık ve Osmanlıcılığı tartışmanın yeri değil ama, Mustafa Kemal bir Osmanlı aydınıydı. Mustafa Suphi de öyle. Tıpkı Namık Kemal'in, Tevfik Fikret'in v.b. de Osmanlı aydını oluşları gibi.)Her neyse. Böyle bir yazı herhalde yazılmayacak, en azından, ben böyle bir yazı yazmayacağım. Fakat Nâzım Hikmet'in şair olarak oluşumunun kökenlerine indiğimizde şu gerçeklerle karşılaşıyoruz.

a) Büyük babası Nâzım Paşa Mevlevi ve şair

b) Annesi Celile Hanım Lamartin hayranı

"Büyük babam, Mevlevi Nâzım Paşa şairdi , anam Lamartin'e bayılırdı. Evimizde, babamın edebiyatla ilgisizliğine bakmaksızın şiir baş köşedeydi.." (E. Babayev'e anlattıklarından.)

Doğu ve Batı kültürünün bir arada yaşadığı (ve bu düzeyde) kaç tane ev var acaba bugünün Türkiye'sinde?

İlk şiirini yazışını ise şöyle anlatıyor:

"Karşımızdaki evde yangın çıktı... Büyükbabam yangın bize atlamasın diye pencereden Kuran'ı tuttu karşıdaki alevlere.. ve ben bir saat sonra ilk şiirimi yazdım; "Yangın"... Vezni, büyükbabamın yüksek sesle okuduğu aruzla yazılmış şiirlerinden kulağımda kalan ses taklitleriyle yapılmıştı... Şimdi bunları yazarken bir şeyin farkına vardım. Büyükbabamdan

> "...Nâzım Hikmet'in ciddi bir aile ve tanıdık çevresinde, ciddi bir yaşama ve kültür ortamında kişiliğinin oluştuğu kesin."

çok Edebiyatı Cedide'nin, Fikret'in mesela etkisindeymişim. Neden? Bilmiyorum. Belki de hiç şiir sevmeyen, ama Tevfik Fikret'i... iki kere yüksek sesle yanımda okuyan babamın yüzünden mi? Belki de." (E.Babayeve'e anlattıklarından)

Şimdi yukardaki iki maddeye yenilerini eklemek istiyorum:

c) Daha çocukluğunda, aruzla yazılmış şiirlerden kulağında sesler var

ç) "Hiç şiir sevmeyen" ama iki kere yüksek sesle Fikret'ten şiir okuyan bir babanın varlığı... (Çocukluğunda Fikret'in şiirini babasından duymuş olması)

(Mevlevi dedenin torunu Nâzım Hikmet "Ben de müridinim işte Mevlana" diye şiir yazabilecektir, çocuk sayılabilecek bir yaşta. Aynı çocuk, "dehşetle yurtsever"dir aynı zamanda... Çanakkale'de ölen dayısı için şiirler yazar ve bu şiirlerden birisi de Fransızca yazılmıştır üstelik. Vâ-Nû ya da S.Sertel'in anılarından aklımda kaldığınca, on yaşlarındayken Baudelaire'i rahatlıkla okuyormuş Fransızca aslından... Daha sonra girdiği Askeri Deniz Okulu'nda da tarih öğretmenleri Yahya Kemal'dir. E.Babayev'e anlattıklarının bir yerinde şöyle diyor: "17 yaşında galiba ilk şiirim basıldı. Yani "Serviliklerde". ...Yahya Kemal düzeltmişti birçok yerini.)

Konuyu uzatmak istemiyorum; anlatmak, daha doğrusu sormak istediğim şu: Fukara ya da orta halli aile evlerini bir yana bırakalım, Cumhuriyet Türkiye'mizin acaba kaç burjuva, aristokrat v.b. evinde bu kültür çeşitliliği zenginliği ve özgünlüğüyle yetişiyor bir sanatçı adayı çocuk?

* * *

Yaşama, varoluşa ciddi olarak bakmak demiştim. Nâzım Hikmet'in ciddi bir aile ve tanıdık çevresinde, ciddi bir yaşama ve kültür ortamında kişiliğinin oluştuğu kesin. Özellikle annesinin (gerek bireysel, gerek toplumsal anlamda) özgürlükçü, bağımsız düşüncelerinden etkilenmiş olduğunu biliyoruz. 1919'da "Hamidiye" zırhlısında işgal kuvvetlerine teslim olan subaylara karşı çıkması ve bu nedenle başka arkadaşlarıyla birlikte okuldan atılması bir raslantı değil. (Fakat 19 yıl sonra, 1938'de, bir başka askeri gemide "vatana ihanet"le yargılanıp mahkûm edilmesi ne garip bir paradoks... Mahkûmiyet kararı verenlerin adını, sanını, ne olduklarını, yaşıyorlarsa ne yaptıklarını bilen var mı? Bir tanesinin uzun burunlu olduğu, yine Nâzım Hikmet'in bir şiirinden aklımda kalmış.) Yaratıcılığında bir dönüm noktası oluşturduğunu düşündüğüm "Kırk Haramilerin Esiri"ni yazması da bir raslantı değil. 1920'de, işgal altındaki İstanbul'da yayımlanan bu şiirde derin, büyük bir acıyla (yurdun işgal altında oluşunun acısı), betim gücü, dilin akıcılığı, tonlamaların gücü, ayrılmaz bir bütünlük oluşturuyor. *"Birden balta esirin elinde parıldadı!"* Bu son dizenin beklenmedik gelişinde, bu ani ve çarpıcı bitişte, sözdiziminin bu akıcılığında ve görüntünün yeniliğinde, etkililiğinde, alışılagelmiş hece şiirinin (hele o dönem hece şiirinin) kalıplarını hem biçimde, hem içerikte zorlamaya başlayan bir yetenek besbelli...

Biçimde yenilik mi önde gelir, öz-

de yenilik mi? Bunu Nâzım Hikmet şöyle yanıtlıyor: "Anadolu'ya, işgal altındaki İstanbul'dan geçişimde ve bilhassa Bolu'ya gelip halkla, hele köylüyle temasımda, ...şiirle yeni şeylerin, şimdiye dek söylenmemiş şeylerin ifade edilmesi gerektiğini sezdim. Bu işte ilk önce beni yeni öze göre yeni bir şekil bulmak meselesi ilgilendirdi. Şekilde yenilikler daha kolaylıkla yapılır genel olarak, işe kafiyeden başladım. Kafiyeleri mısraların sonunda değil de, bir sonda bir başta denedim..." (E. Babayev'e anlatıklarından) Demek, Nâzım Hikmet için, önde gelen, özde yenilik. Özde yeni bir şey söyleme gereğini duymak. Ve buna yeni bir biçim bulmak. (Biraz geriye dönerek, bir örnek vermek istiyorum bu konuda. 1920'de, *Alemdar* gazetesinde, N.Hikmet'in bir yarışmada birincilik kazanan "Benim Gönlüm" adlı bir şiiri yayımlanmıştı. "Gönlü kelebek olan şaire" ithafıyla yayımlanan bu şiirin ilk dizeleri şöyledir:

Benim gönlüm bir kartaldır
Nerde güzel görürsem ben
Haydi derim haydi saldır!
Böyle her an kan dökmekten
Gagasının rengi aldır!..

Şimdi, bu şiirde bir takım yenilikler olduğu (vezinde değil, fakat metaforda) açık. Gönlün, gagasının rengi al olan bir kartala benzetilmesi, yeni, alışılmadık bir şey... Ama Nâzım Hikmet bunu, bu yeniliği, yenilik olsun diye yapmıyor. Gönlün kelebeğe ve o türden şeylere benzetilmesi (gönül-kelebek ilişkisi) kabak tadı vermiş. Yani eskimiş artık bu içerik, klişeleşmiş. Yaşama yeni bakış, yeni içerik, yeni bir biçimi (yeni anlatım yöntemlerini) gerektiriyor.

Nâzım Hikmet'in, o sırada henüz varlıklarından haberdar olmadığı Rus fütüristleriyle hemen hemen aynı şeyi yapmış olması çok ilginç. Fütüristlerin, aşağı yukarı aynı yıllarda, ya da biraz daha öncelerde, simgecilere karşı polemiklerinde uyguladıkları yöntemlerden biri bu: Karşıt metafor. (Bu nedenle, adını andığım bu şiiri de, Nâzım Hikmet'in —biçimde ve özde yenilikçiliğinde— dönüm noktası, ya da en azından çok ilginç bir şiir olarak görünüyor bana.)

Bildiğimiz gibi, genç Nâzım Hikmet, 1922'de Batum ve Tiflis üzerinden Moskova'ya gitti. "Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesi"ne yazıldı. Çok yoğun bir sanatsal ve toplumsal çalışma, yaratma ortamında buldu kendini. Yenilikçi Rus şiirinin en büyük şairi Mayakovski'yle, yenilikçi Rus tiyatrosunun en büyük kuramcı ve uygulayıcısı Meyerhold'la tanıştı... 1925'te Türkiye'ye dönüp kısa bir süre kaldıktan sonra yine gittiği Sovyet Rusya'da bu kez 1928'e kadar, yani toplam altı yıl kadar kalmış oldu. Bu dönemin ürünü olan şiirleri 1928'de Bakû'da "Güneşi İçenlerin Türküsü", 1929'da İstanbul'da "835 Satır" adlı kitaplarında yayımlandı. Türk şiirinde "özgür koşuk" devrimini gerçekleştiren bu kitaplardaki şiirlerin en eski tarihlileri, 1922 tarihini taşıyor. (İlk özgür koşuk denemesi olduğunu bildiğimiz "Açların Gözbebekleri" 1922'de yazılmış olduğuna göre, kimi kaynaklarda yazılış tarihi 1921 olarak gösterilen "Orkestra"nın da, yine Rusya'da, 1922'de yazılmış olduğu kanısındayım.) N.Hikmet "835 Satır"ın ardından "Jokondile Si-Ya-U" 1929 "Varan 3", '1 + 1 = 1" (1930), "Sesini Kaybeden Şehir" (1931) "Gece Gelen Telgraf" (1932), "Portreler" (1935) adlı kitaplarını yayımladı. Bu kitapların tümünde de 1920'li yıllarda yazılmış kimi şiirleri var. Yani özgür koşuk devrimini gerçekleştirdiği yıllardan. Nâzım Hikmet özgür koşuk devrimini nasıl gerçekleştirdi? Daha doğrusu, bu olguda, o dönem Sovyet şiirinin ve Türk şiirinin gelişme evrelerinin payı, pay oranı nedir? Bu konuda, *Sanat Emeği* dergisinde uzun bir yazı yayımlamıştım: "Nâzım Hikmet'in İlk Şiirlerinde Biçim Özellikleri ve Serbest Vezne Geçiş". Bu yazımdaki bazı temel savlarımı özetlemek istiyorum: Kanımca, Nâzım Hikmet'in özgür koşuğa geçebilmesinin, özgür koşuğu yaratabilmesinin temelinde, her şeyden önce, Türk şiirinin gelişme evreleri vardır. Özetle, N.Kemal'deki yeni tonlamalardan Fikret ve Haşim'in serbest müstezad'larına uzanan oluşumlar; hece şiirinde yeni vezin denemeleri (E.B. Koryürek) ve yeni tonlamalar (M.E.Yurdakul), konuşma dilinin şiire getirilişi (M.E.Yurdakul, T.Fikret, M.Âkif). Sözünü ettiğim yazımda ele almaya çalıştığım (çok daha kapsamlı incelemeler gerektiren) bu konuyu şimdilik, yine E.Babayev'in tanıklığı ve N.Hikmet'in kendi sözleriyle desteklemek istiyorum: "...Bolu'dan Trabzon'a geldiğimde (Sovyet Rusya'ya geçmek maksadıyla.)öz şekilden daha çok ilgilendiriyordu beni. Fakat bu özü, yani inkilâpçı saydığım bu özü, genel sembollerle vermeğe çalıştım... Batum'a geldim. Sovyet realitesiyle temas ettim... tekrar şekil meseleleri beni uğraştırdı. On dört ve yedi hecelerle *'Mukaddes Kitab'*ı yazdım. *Böyle denemeler benden önce de yapılmıştı,* (altını ben çiziyorum. AB) fakat ben kendi şiirimde bunu ilk önce deniyordum." Nâzım daha sonra, Batum'da bir gazetede Mayakovski'nin olduğunu sandığı bir şiir gördüğünü söylüyor ve devam ediyor: "...uzun kısa mısraların şekli beni çok ilgilen-

Philippe Soupault

Nâzım Hikmet'in yapıtı yüzyılımızın masalıdır. Çağımızın hiçbir şairi onun kadar anlatamayacak atom çağında bizi saran boğuntuyu; ki o atom çağında, bizim tek savunmamız insana bağladığımız, insana bağlamak zorunda olduğumuz güvendir. Bu kaçınılmaz güveni şair bize öneriyor, daha ötede bizi o güvenle yükümlüyor. O kadar acı çekmiş, ama hiç mi hiç cesaretini kaybetmemiş insanın şiiri, umut belirtisinin altında yer almıştır. Nâzım Hikmet'in her yapıtını bir bildiri gibi benimsemekten korkmamalı.

Jean Paul Sartre

Vefalı dost, yiğit militan, insan düşmanlarının amansız düşmanı, her yerde hizmet etmek ama hiçbir şeyi görmezden gelmek istemiyordu. Biliyordu ki, insan yapılacak bir şeydir ve hiçbir yerde yapılmamıştır. Gerekli olan, durmadan düşmanla savaşarak kendi kendini yaratmıştır; sözün kısası, Pascal'ın hıristiyan için dediği ve bugün militan için, Nâzım Hikmet dolayısıyla aydın militan için denebileceği gibi, "asla uyumamak" gerekliydi. O asla uyumadı

dirdi. Fakat şiiri tercüme ettirip neden bahsettiğini anlamak mümkün olmadı. Batum'dan Moskova'ya gelişte, açlık mıntıkasından geçtik. ...Moskova'da hece vezniyle ve bu veznin çeşitli kombinezonlarıyla açlığa dair bir şiir yazmak istedim. O zaman Batum'daki şiirin şekli geldi gözümün önüne. *Bunun çok iyi tanıdığım Fransız serbest vezni* altını ben çiziyorum. AB) olamayacağına her nedense kanaat getirdim, bunun yepyeni bir şey olduğuna ve şairin böyle dalgalar halinde düşündüğüne hükmettim ve "Açların Gözbebekleri"ni yazdım...Bu tarzda kafiyenin büyük bir rol oynadığını sanıyordum o zamanlar ve kafiyeye hâkim olmak için temrinler yapmaya başladım... Aynı zamanda şiirdeki ahengin de bir saz, hatta tek bir keman değil, çeşitli aletlerin çeşitli kombinezonlarla ses verdiği bir orkestra ahengi olması gerektiğine kanaat getirdim. "Yeni Sanat", "Bahri Hazer", "Salkım Söğüt" şiirleri, teknik bakımdan bu kanaatin denemeleri ve mahsülleridir." Ve şu sözleri ekliyor Nâzım Hikmet: "Bütün bu şekil oyunlarında esas yine hece vezninin, yani halk şiirinin ve aruzun yani Divan edebiyatımızın unsurlarını muhafaza ediyordu." Fakat aynı bölümün (paragrafın) sonunda şu tümceyi de buluyoruz: "Bütün bu şekil araştırma, yeni öze en uygun şekli bulma araştırmalarında o devir Sovyet şiirinin bir yahut birkaç kolunun tesiri ortadadır."

Sözünü ettiğim yazımda, N.Hikmet'in özgür koşuk devrimini yaratmasında Türk şiirinin gelişme evrelerinin önemini (ancak ipuçları olabilecek biçimde, çok yüzeysel olarak) gösterebilmiştim sanıyorum. Bu konu kapsamlı araştırmaları bekliyor. N.Hikmet'in o dönem şiirleriyle o dönem Sovyet şiiri arasındaki ilişkileri araştırmak görevi ise (Rusça bilen bir Türk şairi olarak) bana da düşüyor. Doğrusu, bunu elden geldiğince başarabilmeyi istiyorum da... (Geçenlerde bir Rus şiir antolojisini karıştırırken B.Kornilov'un "Hazer Denizi Üstünde Yalpa" diye bir şiiri dikkatimi çekti. Şiirin yazılış tarihi 1930... N.Hikmet'in ilk kez 1928'de Bakû'da "Güneşi İçenlerin Türküsü" adlı kitabında yayımlanan "Bahr-i Hazer"ini andıran söyleyiş özellikleri sezdim şiirde. Sezdim diyorum, ciddi bir araştırma yapmış değilim me-

Ferruh Doğan

tinler üzerinde. Bir de, her iki şiirde de o ünlü "çort vazmi" —hay allah kahretsin/şeytan alsın— sözlerinin bulunuşu dikkatimi çekti. Bezirci'nin *Nâzım Hikmet Tüm Eserleri* 1. ciltteki notuna baktım. Nâzım'ın bu şiirini P.Antokolski çevirmiş Rusça'ya, 1951'de yayımlanmış *Seçme Şiirler* inde. Pavel Antokolski'yle (1896 doğumludur, 1976'da öldü.) Moskova'da tanışmıştım. Nâzım'ın şiirlerini çevirdiğini de söylemişti bu konuşmamızda. Antokolski'nin de, Meyerhold çevresinde bulunan genç sanatçılardan biri olduğu kalmış aklımda. Nâzım'ın "Bahr-i Hazer"i Rusça'ya o yıllarda çevrilmiş olamaz mı? Bunu (1938'lerde çok genç yaşta ölen Kornilov'dan öğrenmemize olanak yok... Antokolski'den de... Ama araştırmaya değer... Yani, o dönem Sovyet şiirinin etkisi derken, sınırlı da olsa, eğer o dönemde Rusça'ya çevrilmiş şiirleri var idiyse, N.Hikmet'in —sınırlı da olsa— bir etkisinden söz etmek büsbütün olanaksız mı? —1960 sonrası Sovyet şiiri üstündeki etkileri ise bilinen bir şey, ayrı bir konu.)

N.Hikmet'in yaşamı üzerine çok şeyler yazıldı, söylendi. Büyük insanların yaşamlarına, özel yaşamlarına ilgi duymak anlaşılır bir şey. Fakat ayrıntıların abartılması, kimi kez esas

olan şeylerin gözden kaçırılmasına yol açabilir. Yıkanmayı sever miydi sevmez miydi türünden ayrıntıları kendi payıma ilginç bulmuyorum. Bu konularda dikkat edilmesi gereken bir nokta da, bu türden kişisel (ya da daha genel) şeyleri anlatan kişilerin kişiliği... Başımıza gelmiştir. Günün birinde bir arkadaşımız, yıllar önce aramızda geçmiş olduğunu söylediği bir şeyi anlatır. Şaşar kalırsınız. Çünkü ya anımsamıyorsunuzdur böyle bir şeyi, ya da başka türlü anımsıyorsunuzdur. Anlatan kişinin kişiliği, o olaya bakış biçimidir burada öne çıkan... Sözgelimi, Z.Sertel'in yazdıklarının pek çoğu —olgu olarak— doğruydu belki. Ama Sertel'in bakış açısı (yorumu) o olguları değiştiriyor (anlatış tarzı, üslubu da diyebilirdim). Her neyse. N.Hikmet hakkında, gerekli gereksiz pek çok şey söylendi, daha da söylenecektir. Kişisel özellikleri (bireysel özellikleri) bakımından benim en çok dikkatimi çeken, akıl almaz iyi yürekliliği... Bunu "Nâzım Hikmet'in Mektupları" başlıklı bir yazımda yazmıştım da... Şimdi orada söylediklerimi tekrar etmeyeceğim. Daha çok gençken kız kardeşine, babasına yazdığı mektuplar. Hapishaneden K.Tahir'e, başka arkadaşlarına yazdığı mektuplar. Akıl almaz bir verecenlik, akıl almaz bir sevecenlik, akıl almaz bir iyi yüreklilik. (Lütfen bunun ideoloji ile ilgisini aramayın. Bu tümüyle kişisel bir şey ve sonradan, ileri yaşlarda kazanılabilecek bir özellik de değil.)

Kişiliği konusunda pek çok şey söylendi dedim, fakat sanatı konusunda aynı şeyi yazık ki söyleyemeyeceğim. Mayakovski ve N.Hikmet üstüne bir çalışma yapıyorum. Mayakovski konusunda yazılanlar (Mayakovski bibliyografyası) birkaç büyük cilt oluşturuyor. N.Hikmet üstüne (sanatı üstüne) yazılanlar ise, yok denecek kadar sınırlı. Makale boyutunu aşan birkaç çalışma var. Bu, sadece N.Hikmet için değil, tüm sanatçılarımız için geçerli yazık ki. "Özgür koşuk" konusuna derinliğine bakmak gerek. Türk şiirinin gelişme evreleriyle ilişkisi, Sovyet-Rus şiiriyle ilişkileri, Fransız özgür koşukuğla ilişkisi v.b. Ayrıca, şiirinin biçim özellikleri açısından geçirdiği evreler. Bu konulara bilimsel olarak bakmak gerek. Bugüne etkileri, bugünkü Türk şiirine etkileri bu da incelenmesi gereken bir konu. Ben, görebildiklerimi özet olarak söyleyeyim:

1) *Biçim açısından:* Hece dönemi şiirlerinde hece şiirinin tonlamalarını, metaforlarını zorluyor ("Benim Gönlüm", "Kırk Haramilerin Esiri") v.b./İlk özgür koşuk denemelerinde ("Açların Gözbebekleri", "Orkestra"v.b.)hece ve aruz şiirinin kimi özellikleri seziliyor. Fakat, kendinden önce yapılan yeniliklerle karşılaştırılamayacak ölçüde büyük bir atılım bu. Türkçe, zincirlerinden boşaltılıyor./İlk özgür koşuk örneklerindeki "orkestra" anlayışı, söylevci eda —otobiyografisinde de belirttiği gibi— Türkiye'ye dönüşünden sonra yerini daha yumuşak bir konuşma edasına bırakıyor/(1960'larda yeniden yayımlanışından sonra, birçok genç şair, N.Hikmet'in daha çok ilk özgür koşuk denemelerinden etkilendiler. Bu etkilenim hâlâ da sürüyor)/Daha önce başka yazarlarca da belirtildiği gibi, "Bedreddin Destanı" biçim açısından, N.Hikmet şiirinde bir dönüm noktası, bir sentez. Aruz, hece, özgür koşuk öğeleri, kimi kez söylevci eda, kimi kez yumuşak, konuşma diliyle— ve gittikçe yoğunlaşan lirik özellikleriyle.../Sonradan "Dört Hapishaneden" başlığı altında yayımlanan şiirlerinde, söylevci eda, yerini içten bir konuşma tonlamasına bırakıyor— "Saat 21-22 Şiirleri" de öyle. (Ben, kendi payıma N.Hikmet'in en çok bu tür şiirlerinden etkilendiğimi sanıyorum)/Hapse girmeden önce yazdığı "Karanlıkta Kar Yağıyor" (1937) bence bir başyapıt. Hapishanede yazılacak şiirlerin habercisi-lirizm ve gerçekçiliğin buluşmasının bir başpatı./Hapishanede yazdığı "Dörtlükler" bu türe getirdiği yeni içerik bakımından ilginç/Yine hapishanedeki uzun yıllarda başlayıp tamamladığı "İnsan Manzaraları" 20. yüzyıl anlatı-şiir (epik şiir) türünün başyapıtlarından. Bu yapıttaki şiirsel biçim öğelerini araştırmak, o hacimde bir çalışma gerektirir./Yurt dışındaki sürgün yıllarında yazdığı şiirler, biçim açısından, birkaç kümede toplanabilir: Türkülerden özgün biçimde yararlandığı kimi şiirler, özellikle Sofya şiirleri dizisi/Özgür koşukla ve yumuşak bir lirizmle yazılmış özlem şiirleri/Hece ölçüsüyle yazdığı şiirler/"Şehir Akşam ve Sen", "Sebastian Bach'ın 1 Numaralı Dominör Konçertosu", "Su Başında Durmuşuz" v.b. şiirlerdeki ses ve söz tekrarlarıyla (kavramların, olgu ya da görüntülerin de aynı şiir içinde değişik biçimlerde art arda kullanılışıyla) oluşturulan yeni biçimler/"Havana Röportajı", "Tanganika Röportajı", "Saman Sarısı" türünde, yer yer konuşma cümleleri uzunluğunda (ve kimi kez daha da uzun) dizelerle kurduğu (ve Saman Sarısı'nda olduğu gibi) gerçekçi ve gerçeküstücü öğelerin bir arada bulunduğu şiirler v.b.

Özetle denebilir ki, sürekli yeni biçim arayışları içinde olan bir şair. Ama yenilikçilik için bir yenilikçilik değil bu. Egzantriklik olsun diye yenilik ardında değil. Yeni içerikler, yeni biçimleri belirliyor. (Bu nedenle kimi kez,klasik biçimlere, söz gelimi hece ölçüsüne dönmekten çekinmiyor. "Kız Çocuğu", "Kavak", "Karlı Kayın Ormanında" gibi, heceyle yazılmış eşsiz güzellikte şiirler var bunlar arasında.) Yeni içerikler (özler) yeni biçimler gerektiriyor— bu biçimleri arıyor, buluyor. Öz ve biçim, bir bütünlük içinde akıyor yaşamında. Yaşamı da onlarla birlikte akıyor. Ve aynı zamanda bir çağın yaşamı da. Gerek özde, gerek biçimde, yalınlıktan, saydamlıktan uzaklaşmıyor hiçbir zaman. Tersine, giderek daha da,daha da yalınlaşma eğilimi, hem özde, hem biçimde, epik ve büyük olanla, bireysel, kişisel olanı birleştirme, hayatı bütünlüğüne yaşayıp kavrama, yansıtma çabası... Şimdi, öz (içerik) sorununa daha yakından bakılabilir.

* * *

2) *İçerik (öz-konular) açısından:* İlk şiirini 1913'te yazmış (yani 10 yaş dolaylarında): "Feryadı Vatan". Konu, şiirin adından belli... Aynı sıralarda yazdığı "Yangın"da gerçekten de Fikret'ten mısralar! "Valdeler haneler yetimler/Semaya kalkmış istimdat eden eller/Valdesiz pedersiz kalmış masumlar" v.b... Bunlar çocukluk dönemi ürünleri. İlk gençlik dönemi ürünlerinde hece şiirinin ortak konu özelliklerinin yanı sıra, "Kırk Haramilerin Esiri" gibi -özde de biçimde de— büyük bir patlama var. Yaşıtlarının çoğu gülden bülbülden söz ederken, işgal altındaki yurdunun acısını haykırıyor. Sonra, ilk özgür koşuk ürünü "Açların Gözbebekleri". Yine insancıl, toplumsal bir konu. Bence bu dönemin, bu açıdan (toplumsal konu açısından) en önemli ürünü "Yalnayak"tır (1922). Bu şi-

Hür Gençliğin ve memleket aydınlarının teminatı ve
Konun yolunun açılmak üzere olduğu inancı karşısında

Açlık Grevine Ara Verildi

Alametler Suresi

Nâzımı ölüme terketmek
için yapılan tertipler

Nâzım Hikmet
Dergisi

irde Anadolu gerçekliği, sonradan ancak Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde görebileceğimiz bir yalınlıkla, gözlem gücüyle yansıtılıyor. Moskova'daki öğrenim yıllarının, kişiliğinin oluşumunda etkisi kuşkusuz. Sayısız sanat akımı var o dönemde ve devrimci bir atmosfer, yaşamın her alanında. Devrimci kişiliğinin oluşumu kesinleşiyor, temelleri sağlamlaşıyor, şiirlerine enternasyonalist konular giriyor ("Duvar" v.b.). "Hopa Hapishanesi Notları" (1928) "Yalnayak"ın devamı gibi. Tüm acımasızlığıyla Türkiye gerçekliği. "Sesini Kaybeden Şehir"le ilk kez modern işçi sınıfının yaşamından bir kesit. "Jokond ile Si-Ya-U" ve "Taranta Babuya Mektuplar"da, yüreği dünyanın her yerinde çarpan bir şair. ("İnsan Manzaraları"nda bu özelliği eşsiz bir düzeydedir.) "Şeyh Bedreddin Destanı"nda, devrimin yerli temellerini arayış. (Yine "İnsan Manzaraları"nda, devrimi yaratan asıl kaynağa, yani halka yöneliş, halkı tüm yönleriyle kavrama, yansıtma çabası ve başarısı.) Tüm bu dönemlerde, bireysel yaşamın tüm ayrıntıları, tutku, özlem, günlük yaşamın olayları... Hapishanede yazdığı şiirlerde, lirik temaların ulaştığı büyük boyut, zenginlik. Yurt dışında yazdığı şiirlerde, bu kez yurt özlemi, ayrı düşülen her şeye duyulan özlem, hüzün, iyimserlik, daha sonraki yıllarda barış konusu, sonra yine aşk, tutku... Yüreği dünyanın her yerinde, yaşamın her alanında atan bir şair...

Nâzım Hikmet tiyatronun her zaman içinde oldu. Rusya'da yazdığı ilk şiirlerden biri "Yaşasın Meyerhold" adını taşıyor. Bir de öncü tiyatro topluluğu" kurmuş yine o dönemde, birkaç oyun yazmış. (Fevralski'nin anılarında bu konuda geniş ayrıntılar var. Bir de kendisinin "Oyunlarım Üzerine" adlı yazısında.) Şairliği ile tiyatro yazarlığı arasındaki ilişkiler ciddi bir inceleme konusu olabilir. Beni en çok etkileyen oyunu "Kafatası" oldu. Konusuyla ve yenilikçi biçimiyle, bence Türk tiyatrosunun en önemli birkaç yapıtı arasındadır. 1979 yılında, Struga'da, Nâzım Hikmet'i sahnelemiş (Rus asıllı bir Yugoslav tiyatro adamı olan) Saşa Markus'la bir konuşma yapmıştım. Bu konuşmayı bir yerde yayımlayıp yayımlamadığımı anımsamıyorum. Fakat buradan bir bölümü, Saşa Markus'un sözlerini aktarmak istiyorum: "Oyunlarına biçim açısından bakarsak, çok çağdaş bir yazar olduğunu söyleyeceğim. Biçimde sadece çağdaş ve modern olmakla yetinmiyor, aynı zamanda güncel ve politiktir. Biçim açısından da ben onu-oyunlarını Sovyetler Birliği'nde yazdığı halde— Arthur Miller'e ve genel olarak Amerikan dramına yakın buluyorum. Tenese Williams'la da biçim açısından benzerliği var. Nâzım Hikmet derinliğine gerçekçi bir oyun yazarı. Rejisöre hemen kendini sevdiriyor. Tüm oyunları çok güzel yazılmış yapıtlardır. Hatta neden bir tiyatrosu olmadığına, bir tiyatroda çalışmadığına şaşıyorum. Size belki abartılmış gelebilir, ama inanınız ki içtenlikle söylüyorum: Eğer yaşasa ve bir tiyatroda çalışsaydı çağdaş bir Shakespeare olabilirdi. Erken ölümü dünya tiyatrosu açısından büyük bir kayıptır..."

SONUÇLAR

Nâzım Hikmet'le ilgili olarak söylenebilecek her şey (her büyük sanatçı için olduğu gibi) eksik kalmak zorunda. Fakat, üzülerek söylüyorum, sanatı üstüne (bizde ya da başka bir yerde) derinliğine incelemeler henüz yapılmış değil. Daha çok yaşamı üstüne bilgiler, sanatı üstüne de derinliğe inmeyen gözlemler. Bu sözlerimle, yapılmış hiçbir çalışmayı küçümsemek istemiyorum. Böyle bir hakkım da yok. Ama, Nâzım Hikmet, yapıtlarıyla ve kişiliğiyle, derinliğine, büyük kapsamlı incelemeleri bekliyor. Çağımızın N. Hikmet'i tarifi, biraz körlerin fili tarifi gibi... Şu son, "İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu" çevresindeki şamata, bunun bir kanıtı. Amerika'yı yeniden keşfetmek gibi. Nâzım Hikmet'in 1950'lerde Sovyetler Birliği'nde hangi sorunlarla karşılaştığı ve bunlarla nasıl mücadele ettiği bilinen bir şey. (Sözgelimi, A.Fevralski'nin Türkçe'ye de çevrilen anılarını okumak, bunu anlamak için yeterlidir. Yine Stalin için yazdığı "taştandı, tunçtandı" diye başlayan şiiri, v.b.... Fakat, kişiliği (ve inançları açısından) kesin olan şey, devrimci bilincini, savaşkanlığını, umudunu ve iyimserliğini hiçbir zaman yitirmemiş olduğudur. Şiirlerinin (ve oyunlarının) biçimi açısından söylenebilecek en temel şey, her zaman yenilikçi, araştırıcı olduğu; içerik açısından söylenebilecek en temel şey, yurtseverliği, halkçılığı, insana olan inancı —ve her iki alanda söylenebilecek en temel şey ise, içtenliği, yalınlığı, yapmacıksızlığı, insancalığıdır.□

NÂZIM HİKMET

KUVÂYİ MİLLİYE DESTANI'NDAN

(Başlangıç)

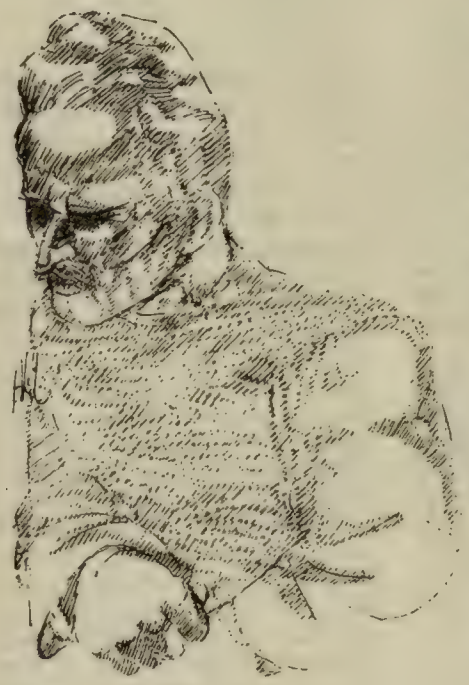
ONLAR

Onlar ki toprakta karınca,
suda balık,
havada kuş kadar
çokturlar;
korkak,
cesur,
câhil,
hakîm
ve çocukturlar
ve kahreden
yaratan kî onlardır,
destânımızda yalnız onların mâceraları vardır.

Onlar ki uyup hainin iğvâsına
sancaklarını elden yere düşürürler
ve düşmanı meydanda koyup
kaçarlar evlerine
ve onlar ki bir nice mürtede hançer üşürürler
ve yeşil bir ağaç gibi gülen
ve merasimsiz ağlayan
ve ana avrat küfreden ki onlardır,
destânımızda yalnız onların mâceraları vardır.

Demir,
kömür
ve şeker
ve kırmızı bakır
ve mensucat
ve sevda ve zulüm ve hayat
ve bilcümle sanayi kollarının
ve gökyüzü
ve sahra
ve mavi okyanus
ve kederli nehir yollarının,
sürülmüş toprağın ve şehirlerin bahtı
bir şafak vakti değişmiş olur,
bir şafak vakti karanlığın kenarından
onlar ağır ellerini toprağa basıp
doğruldukları zaman.

En bilgin aynalara
en renkli şekilleri aksettiren onlardır.
Asırda onlar yendi, onlar yenildi.
Çok sözler edildi onlara dair
ve onlar için:
zincirlerinden başka kaybedecek şeyleri yoktur,
denildi.



Desen: Abidin Dino

Memleketimden İnsan Manzaraları'nda Köylü Tipleri

Nedim Gürsel

İnsan Manzaraları'nda önemli bir yer tutan köylü tiplerinin tümünden söz edecek değilim. Zaten bu tipler ancak yapıtın bütünü içinde, öbür insanlar, başka kişilerle kurdukları ilişkiler çerçevesinde somut bir anlam taşıyorlar. Amacım birkaç örnek vererek Nâzım Hikmet'in "portre" anlayışını irdelemek.

Memleketimden İnsan Manzaraları Nâzım Hikmet'in 1941 yılında Bursa hapisanesinde başlayıp ömrü boyunca yazmayı düşündüğü, ama özgürlüğüne kavuştuktan sonra (1951) yarım bıraktığı bir yapıttır. Yalnızca yazıldığı dönemde değil, bugün de aşılamamış benzersiz bir yapıt. Düzyazıyla şiir öğelerinin birlikte yer aldığı, alıştığımız yazınsal türlerin sınırlarını zorlayan, şairin deyişiyle "çerçevelerini parçalayan, disipline gelmeyen" *(Kemal Tahir'e Mektuplar,* Bilgi yay. s.312), ne şiir, ne roman, ne tarih olan, öte yandan hem şiir, hem roman, hem tarih, hatta senaryo nitelikleri açıkça görülen "yeni bir türün başlangıcı sayılabilecek" (Bkz. Memet Fuat M.İ.M, de yay. Birinci kitabın kapak yazısı) bu özgün yapıtın ayrıntılarına girmeyeceğim getirdiği sorunsala, Türk yazını içindeki özgün yerine değineceğim yalnızca.

Manzaralar'ın oluşumunu, yazılış süresi boyunca ilk tasarıdan son biçimine dek geçirdiği aşamaları Nâzım Hikmet'in mektuplarından, özellikle de Kemal Tahir ve Piraye'ye yazdığı mektuplardan izlemek mümkün. Bu oluşum sürecinde *Manzaralar*'ın her önemli yapıt, çağının koşullarını aşmaya yönelen, bir bakıma evrenselleşen her yazınsal girişim gibi sınır tanımadığını, sürekli değişip yazarına kafa tuttuğunu görüyoruz. "Ben Manzaralar'a çalışıyorum bir yandan ve ne yalan söyleyeyim, kitap ilerledikçe şüpheye düşüyorum", diye yazıyor Nâzım Hikmet, "neye benziyeceğini kestiremiyorum, hâsılı ömrümde ilk defa yaptığım bir iş bana kafa tutuyor ve ben ona değil o bana hâkim oluyor, plânını kendi kendine çiziyor. Bu hiç de iyi değil. Beş yıllık bir emekten sonra ortaya karmakarışık bir feryat, bir uğultu, insanı sersemleten bir acı yahut bir acube çıkacak diye şüphelere düşüyorum, üzülüyorum ve elimde değil yazıyorum, büyüyor, çerçevelerini parçalıyor, hâsılı disipline gelmiyor. Disiplinsiz yazı da ne kadar yazı denmeğe değer bir şeydir artık orasını sen düşün..." *(Kemal Tahir'e Mektuplar,* a.g.y s.312). Bir başka mektubunda da, *Manzaralar*'ın birinci kitabının 3350 dize tuttuğunu, uyak kullanmasına karşın şiirden başka bir şey olduğunu "darı ekip arpa çıktığını" söylüyor. (A.g.y s.120)

Şair, yazıldıkça değişen, bir bakıma kendi özerk dinamiğiyle yeni biçimini arayan bir yapıt karşısında şaşkındır. Yüzlerce insanı yaşatmanın telâşına düşmüş, doludizgin bir çalışma hızına girmiştir. Bu konudaki "oburluğu"ndan yakınır Kemal Tahir'e. (s.296). *Manzaralar*'da hem artzamanlı hem de eşzamanlı bir toplumsal tarihin insan bireyleri tarafından somutlaştırılması, görünür ve anlaşılır kılınması söz konusudur. Kişilerin öznel tarihleri, içinde yaşadıkları toplumun nesnel tarihiyle kesişir. Öte yandan Türkiye'den dünyaya, ayrıntılardan bütüne doğru bir açılım, geçmişle şimdinin birlikteliği dikkati çeker. İkinci Meşrutiyet - Balkan Savaşı - Genel Seferberlik ve Kurtuluş Savaşı'ndan İkinci Dünya Savaşı yıllarına ulaşan çizgide, bu ortak tarihi yaşayan insanların öyküsünü izleriz. Öte yandan Türkiye'nin sınıfsal yapısıyla doğrudan ilişkilidir insanların konumu. Davranışları, dünyaya bakışları, birbirleriyle ve doğayla ilişkileri bu sınıfsal yapı üzerinde gerçekleşir.

Nâzım Hikmet çeşitli sınıflara ait insanları belli bir mekânda toplayarak Türkiye'nin toplumsal, bu insanların geçmişlerine, yani yaşamöykülerine dayanarak da tarihsel kesitini vermek ister. Amacı okura "vıcık vıcık insan kaynaşan bir mahşer" sunmak, bu "insan mahşerinin konkre ifadesi"ni Türkiye'nin sınıfsal yapısı üzerinde temellendirerek, ülkesinin "muayyen bir tarihî devredeki sosyal durumunu", giderek "Türkiye cemiyetini çevreleyen dünya durumunu" yansıtmaktır. *(Kemal Tahir'e Mektuplar,* a.g.y s.139) Bu amaçla önemli önemsiz 300 kadar insanı sahneye çıkarır. Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*'nda olduğu gibi, *Manzaralar*'da da kişilerin sürekliliği, yapıt içinde yer değiştirerek zaman zaman

karşımıza çıkmaları, bazan da gözden yitmeleri söz konusudur. Bu kişiler arasında ilginç köylü tipleri de var. *İnsan Manzaraları*'nda ve onun çekirdeği, bir bakıma yetersiz bir taslağı olan *Meşhur Adamlar Ansiklopedisi*'nde bu tiplerden bir kaçının nasıl betimlendiğini görelim şimdi.

Meşhur Adamlar Ansiklopedisi Nâzım Hikmet'in 1940 Eylül'ünde Çankırı hapisanesinde yazmaya başladığı bir yapıttır. Şair bu yapıtta sıradan insanların yaşamını, onların da ansiklopedilere geçmiş ünlü krallar, yazar ve sanatçılar gibi bu dünyada var olduklarını, doğup öldüklerini, acı çekip sevdiklerini vurgulamak ister. Genellikle emekçi halktan kişilerdir *Ansiklopedi*'nin kahramanları. Ama içlerinde ressam Ömer Paşa kerimesi Cevriye hanım gibi, bir yaşında sultan sarayına götürülüp sekiz yaşında piyanoya başlayan soylular, Emin gibi büyük tüccarlar da vardır. Bazıları yalnızca adları, doğum ve ölüm tarihleriyle anılırlar.

ABDURRAHMAN
(Dağlızadelerden) 1296 - 1940

Bazılarıysa mezar yazıtlarındaki gibi birkaç dizeyle:

AHMET - (Onbaşı)
Balkan harbinde gitti,
Seferberlikte gitti,
Yunan harbinde gitti.
"Ha dayan hemşerim sonuna vardık"
sözü meşhurdur.

Ama çoğu Nâzım'ın gözlem gücünden, o müthiş yoğunlaştırma yeteneğinden gelme bir ustalıkla, *Manzaralar*'ın insan potansiyelini oluştururlar. Şair, doğumlarından ölümlerine ya da yaşamlarını etkileyen önemli bir olaya dek izler onları. Ayrıntıları ayıklayıp öze varmayı, geneli tikelde yoğunlaştırmayı başarır. Bu yöntemi uygularken alabildiğine gerçekçidir.

1951, Nâzım Hikmet Varna'da

Lukacs, gerçekçiliği, yaşamın tüm ayrıntılarını edilgen bir biçimde yansıtma olarak değil, "gerçekliğin özü"nü doğru açıdan verme, yani görünenin ardındaki bütünsel özü somutlaştırarak yansıtma olarak tanımlar. Gerçekçi sanatçı gerçekliğin dış dünyadaki dağınık unsurlarını ayıklayarak, bu ayıklamayı belli bir tutarlılık içinde gerçekleştirerek kurar yapıtını. "Sanat önemli olanı tutmak, önemsizi çıkarmaktır" diyor Lukacs. (*Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Payel yay. çev. Cevat Çapan, s. 60) Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in deneyi, *Ansiklopedi*'deki kahramanların betimlenme modelini oluşturduğundan, son derece ilginçtir. Söz konusu kahramanlar yaşamlarının en anlamlı, en belirgin ayrıntılarıyla karşımıza çıkarlar çünkü. Şair onların varoluşlarındaki çatışmayı, bir bakıma trajik unsuru, alınyazılarının değişmez niteliğini (daha doğrusu toplumsal ve bireysel koşullanmalarını) günlük olaylarda, küçük ayrıntılarda yakalamaya çalışır. Bu sıradan insanların gerçekte Türkiye halkını temsil ettiklerinin, bir araya geldiklerinde toplumdan derinlemesine bir kesit oluşturacaklarının bilincindedir. Şöyle yazar Kemal Tahir'e:

"Meşhur Adamlar Ansiklopedisi'ndeki insanları harekete geçiriyorum. (...) Ben, onlara, daha yüzlercesini katarak, ölüleri dahi canlılarla bağlamaya çalışarak bir vahdet halinde memleketimin muayyen bir tarihî devrindeki insanlarını en tipik mümessilleriyle vermeye uğraşacağım." (a.g.y s.86-87)

Burada "en tipik mümessil" sözcüğünün altını çizmeliyiz. Nâzım Hikmet *Ansiklopedi*'den *Manzaralar*'a geçip, yapıtın boyutlarını kendi tahminlerini de aşan bir ölçüde genişletmek durumunda kalırken, Lukacs'ın belirttiği anlamda "tipik" olanın peşindedir çünkü. Yukarda sözünü ettiğim "ayıklama", yani ger-

Angel Miguel Asturias

Büyük Türk şairi Nâzım Hikmet'in kişiliği Latin Amerika'da büyük bir heyecan yaratmıştır. Onun Türkiye'nin kurtuluşu için savaşımı, bizim şair ve yazarlarımızın Latin Amerika'nın kurtuluşu için verdikleri savaşımla aynıydı. Çok değişik, birbirinden çok uzak dillerde, Nâzım Hikmet ve bizim yazınımız aynı insanca özlemde ve şiiri insanın gerçek sorunlarından kaçma aracı olarak görmeyi reddetmede birleşiyordu.

.....

Şairi savaşçıdan ayırmamız olanaksızdır. Şiiri, barış savaşçısının siperden seslenen sesi gibi söylenecek, haykırılacak, ezgilenecektir.

İşte Nâzım Hikmet buydu.

çekçiliğin özünün somutlaştırılarak yoğun bir biçimde verilmesi, ancak tipleştirmeyle gerçekleştirilebilir. Lukacs, gerçekçiliğin her şeyden önce bir yöntem olarak benimsenmesi gerektiğini ileri sürdükten sonra, "tipleştirme"yi şöyle açıklıyor:

"Gerçekçiliğin ölçütü, gerçekçi yazın anlayışının temel kategorisi 'tip'-tir. Tip genel ve tikelin duruma, karaktere göre örgensel bileşimidir. Bir roman kahramanını tipleştiren bireysel karakteri değildir yalnızca, bu karakterde tarihsel bir dönemin insan ve topluma değgin tüm özelliklerinin toplanmasıdır." *(Balzac et le réalisme français,* éd. Maspéro s. 9) Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı'nda da aynı konuya yeniden eğiliyor:

"Bir hikâye kahramanı ancak öz benliği toplumdaki nesnel güçlerce belirlendiği zaman teknik anlamda tipik bir kahramandır. Vautrin ya da Julien Sorel, bir anlamda tuhaf olsalar bile, davranışlarıyla tipik kişilerdir: Belli bir tarihsel dönemin belirleyici etkenleri onların kişiliklerinde yoğun olarak görülebilir." (a.g.y s.141)

Nâzım Hikmet on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi romanlarında rastladığımız Lukacs'çı anlamda tipik kahramanlar koymuyor ortaya:

"Ben akılda kalacak, ölmez tipler 'yaratmak', yahut onları tespit etmek niyetinde değilim. Ben memleketimin sosyal bakımdan karakteristik tiplerini - muayyen bir devirde yaşamış ve yaşayan - vererek muayyen bir devirde memleketimin manzarasını çizmek istiyorum." *(K.T Mektuplar,* a.g.y s.197)

Ama *Ansiklopedi*'den *Manzaralar*'a "insan mahşeri" yaratırken, tipik olanı yakalamaya çalışıyor. Bu "tipik" kahramanların, belli sınıfların "mümessilleri" oldukları sürece, Lukacs'ın tanımına ters düştükleri söylenemez. Yalnız, tekil kahramanın yerini çoğul kahramanlar almıştır Nâzım'da. Bu nedenle de, yoğunlaştırma tek değil birçok mercek üzerinde gerçekleşir. Tipleştirme tek kahramana yönelen bir yöntem olmaktan çıkmış, merkezi niteliğini yitirerek yapıtın devinimini sağlayan çeşitli kahramanlara dağılmıştır. Böylece "tipik" olanın ağırlığı merkezden çevreye, tek özneden birçok özneye kaymış, parçalanıp tüm yapıtın yüzeyine yayılmıştır. Şimdi bu bağlamda, *İnsan Manzaraları*'ndaki köylü tiplerinden birkaçının üzerinde kısaca duralım.

Ansiklopedi'nin H harfi bölümünde yer alan HAMDİ'yi (Çerkeş'in Kavak köyündendir) *İnsan Manzaraları*'nın ikinci kitabında da buluyoruz. Sıradan bir köylüdür Hamdi; doğumu, yaşamının başlıca olayları ve erken ölümüyle Anadolu köylüsünün değişmez alınyazısını simgeler. Hamdi'nin yaşamı kapalı köy dünyasının olanaklarıyla sınırlı, binlerce Anadolu köylüsünün paylaştıkları bir yaşamdır. Örneğin kırkı çıkmadan buğdayın dibinden güneşe bakar. Altı yaşına dek dünyası "36 hane ve 4 sokak"tan ibarettir. Hastalanır, hayvanları ve yağmuru sever. Köye gelen jandarmalar, civcivlere dadanan karakuş, ve bir kötürüm keçiyle çevrilidir varoluşu. Zaman mevsimlerle orantılı olarak akıp gitmekte, Hamdi'nin dünyasına çok az şey katılmaktadır. Sekiz yaşında Çerkeş pazarına iner; toprak yüzünden komşu köyle çıkan silahlı çatışmalar, kuraklık, merkebin ölümü, v.b gibi olaylardan etkilenir. Ve evliliğinin birinci yılında, üç arkadaşıyla birlikte çalışmak için gittiği Zonguldak maden ocaklarından birinde ölür. "Rahmetli Hamdi Şentürk'ün bir oğlu oldu / Tuzladılar (1940)" diye yazar Nâzım Hikmet, tıpkı babasının doğumunda yazdığı gibi. Hapis dedesini görmeye gelen küçük Hamdi, babası gibi yaşayacak ve büyük olasılıkla babasınınkine benzer bir ölümle ölecektir. Nâzım Hikmet köylülerden söz ederken "Aynı toprakta, aynı işin insanları / hep birbirine benziyordu köylü görüşmeciler" der. Bu dizelerde Anadolu köylüsünün sıradan, somut yaşamını tüm gerçekliğiyle buluruz. Küçük ayrıntılardan yola çıkarak bir genellemeye yönelir şair. Hamdi Şentürk "Türk Köylüsü" şiirindeki adsız köylünün ikiz kardeşidir bir bakıma. *İnsan Manzaraları*'ndaki Memetçik gibi. Askere alınmış köylüdür Memetçik. Nâzım Hikmet, Memetçik soyutlamasıyla yüz binlerin ortak yazgısını dile getirir:

Memetçik, Memet
Memetçik, Memet
Dört cephe içinde koptu kıyamet.
Vagonların kırk kişilikse de yapısı
seksen Memet, yüz Memet yüklü hepisi.
Kilitlenmiş vagonların kapısı.
Tirenler gidiyor Memetçik dolusu.
Memetçik, Memet
Memetçik, Memet
Kitli vagonlarda yoktur merhamet...

.....

Girdifren Kartallı Kâzım bakıyor:
bir deri bir kemik Memet düşmüş bıyıklar.
Memetin ayağında yarım çarıklar.
Memet yüzükoyun yatmış sayıklar.
Memet beygir fışkısından arpa ayıklar.
Arpayı götürüp derede yıkar.
Güneşte kurutup yiyecek Memet.
Dağ taş Memet dolu, dağ taş sevkiyat.
Ölüm Allahın emri, açlık olmasa fakat.
Memetçik, Memet
Memetçik, Memet
Arpayı en fazla bir avuç verir
beygir fışkısında yoktur merhamet.

yukardaki dizelerde Memetçik'e yüklenilen sıfatlar tek tek insan-bireylerin değil, genel bir köylü-asker

Tristan Tzara

Nâzım'da dilin görevi, şiirsel imge bir eğretileme ve bir uzakta kalmış terimler yakınlaşmasından çok, şiirsel bir olgudur. Şiirlerinde çoğunlukla destansı kişiliğinin çizgilerini çizen budur. Denebilir ki şiiri bir eylem şiiridir ve şiirine dayanaklık eden durumda her yükseklikteki bütün insanların deney payı vardır. Karşılıklı bağımlılıkları göz önünde tutulursa Nâzım'ın şiirlerinin içeriği ve biçimi teknik yönden olduğu kadar insanın geleceği yönünden de birbirinden ayrılamazlar. Bu bakımdan, temel ve biçim sorunlarının artık olmadığı yerde şiirin başladığı ileri sürülebilir. Şiirin sağlamlığının da işareti olan ve şimdilerde doğan yeni gerçek, bundan böyle insanlığın ekinsel zenginliği içinde kendini bütünleyebilir ve dünyanın biçim değişimi içinde önemli bir çark gibi hareket edebilir.

tipinin sıfatlarıdır. Ama *Kurtuluş Savaşı Destanı*'nda bu genel tip, her köylü askerin birey olarak tanımlandığı bir betimlemeye bırakır yerini. Ortak alınyazısından bireysel alınyazılarına, tekilden çoğula doğru bir açılım izleriz. Anadolu, kentleri, dağları, ırmakları yeraltı ve yerüstü zenginlikleriyle birlikte, insanlarıyla da düşman eline geçmiştir.

(...)
davarlı ve davarsız,
yarım meşin çizmeli
ve ham çarıklı köylüler
15 vilâyet ve sancak
ve 9 büyük şehir
düşman elindedir.
(...)

diye yazar Nâzım Hikmet. Ama destanın sonunda, Büyük Taarruz'a katılan orduları betimlerken, bu köylülerin "Deli Erzurumlu", "Şayak Kalpaklı Nöbetçi", v.b gibi kahramanların kişiliğinde tekil bireylere dönüştüklerini görürüz. "Deli Erzurumlu" hem Memetçik, yani ham çarıklı köylü, hem de öznelliği, kişisel tarihi olan bir bireydir. "İnanılmayacak kadar büyük ayaklı" bu bireyin yaşlı bir muhacir karısını sevdiğini, savaşta ölürken onu düşündüğünü, yani somut bir insan gibi sevip öfkelendiğini, birtakım fizyolojik özellikler taşıdığını, örneğin ayaklarının çok büyük olduğunu v.b öğreniriz. Destanın birinci bölümündeyse, mücadele içinde bilinçlenen yoksul köylünün simgesi Karayılan'la karşılaşırız. Karayılan, Fransızlara karşı çete savaşına katılmadan önce Antep köylerinden birinde ırgattır.

Karayılan
Karayılan olmazdan önce
Antep köylüklerinde ırgattı.
Belki rahatsızdı, belki rahattı,
bunu düşünmeğe vakit
bırakmıyorudular,
yaşıyordu bir tarla sıçanı gibi
ve korkaktı bir tarla sıçanı kadar.
Yiğitlik atla, silâhla, toprakla olur.
Onun atı, silâhı, toprağı yoktu.
Boynu yine böyle çöp gibi ince
ve böyle kocaman kafalıydı
Karayılan
Karayılan olmazdan önce.

Bu çöp boyunlu yoksul köylünün Topal Yunus gibi "topraktan öğrenip kitapsız bilmesi" düşmana başkaldırması için yeterli değildir. Altına bir at çekilip eline mavzer verilmesi edilgenliğini, korkaklığını yenmesini sağlamaz. Ancak somut bir deneyden geçerek, gözleme dayalı bir olgudan ders çıkararak bilinçlenir. Nâzım Hikmet, düşünmeğe alıştırılmamış Karayılan'ın ömrünün ilk düşüncesini haykırdıktan sonra halk kitlelerini nasıl peşine taktığını anlatırken, efsaneleşmiş bir halk kahramanının bilinçlenme sürecine dikkati çeker. Bu süreçte, Türk köylüsünün içinde bulunduğu güç koşulları ancak eylem yoluyla aşabildiğini, böylece daha ileri bir bilinç düzeyine ulaştığını görürüz.

İnsan Manzaraları'ndaki köylü tipleri salt erkeklerden ibaret değil elbet. Kadınların da bu "insan mahşeri" içinde bir yeri var. Tikel / genel, birey / tip ikilemi onlar için de söz konusu. Cepheye silah taşıyan kadınları ele alalım örneğin. Ayın altında, kağnıların ve hartuçların peşinde cepheye mermi götüren köylü kadınları betimlerken

Ve kadınlar
bizim kadınlarımız:
korkunç ve mübarek elleri,
ince, küçük çeneleri, kocaman
gözleriyle
anamız, avradımız, yarimiz
ve sanki hiç yaşamamış gibi ölen
ve soframızdaki yeri
öküzümüzden sonra gelen
ve dağlara kaçırıp uğrunda hapis
yattığımız
ve ekinde, tütünde, odunda ve
pazardaki
ve karasapana koşulan
ve ağıllarda
ışıltısında yere saplı bıçakların
oynak, ağır kalçaları ve zilleriyle
bizim olan kadınlar,
bizim kadınlarımız.

diye yazar Nâzım Hikmet. Bu soyutlamanın karşıtını, genelden tikele yönelen çizginin vardığı Bayan Emine'nin bireyselliğinde buluruz. Kalabalık içinde erimiş, özelliklerini yitirerek genelleşmiş bir tip değildir Bayan Emine. Şair onu 510 numaralı vagonun üçüncü mevkiinde gözlemlerken yüz çizgilerini, birey olarak konumunu, yani öznelliğini ön plana çıkarır. Bir yaşam öyküsü olan, kendince başından önemli olaylar geçmiş bir bireydir Emine.

Aydın köylüklerindendi Bayan Emine
Babası meşhur efelerden birinin
kızanıydı.
Yunan Aydın'a geldiği zaman
gâvura karşı efeler birleştilerse de
vazgeçmediler fırsat düşürüp birbirini
vurmaktan:
kumanda, namlı efelik ve pay
meselesinden ganimetin
ve bundan dolayı vurdular babasını
Emine'nin
gözü önünde
evin avlusunda
bir sabah vakti...
Sekiz yaşında yetim kaldı Bayan
Emine.
Şimdi otuz yaşındadır.
Kalın bacaklı, kocaman sarkık
memeli, göbekli bir kadın.
Fakat bu hantal, harap gövdenin
üzerinde
ipek gibi ince bir yüzü vardı:
onuncu asır Acem nakışlarında
gördüğümüz,
Dede'nin nisfiyesinde nağmeleşen,
bize divan şiirinin anlattığı bir yüz...

Nâzım Hikmet *İnsan Manzaraları*'nda kişileri betimlerken, gerçekçi bir yazar davranışıyla gözlemden, dış görünüşten içselliğe, öze doğru yöneliyor. Betimlenen köylü tiplerinin çoğunda şairin bu davranışını görmek olası. Dümelli Mehmet'i ele alalım örneğin. Dümelli Mehmet önce port-

Madeleine Riffaud

... Nâzım için, şair Nâzım için, İncil'in Saint-Jean tarafından aktarılan ilk cümlesini tersine çevirebiliriz sanıyorum: "Çıkış noktası kelâmdı." Nâzım için çıkış noktası eylemdi. Şairin kelâmı eylemden doğdu; baskılar karşısındaki şair Nâzım söz konusu olduğunda ilk düşündüğüm budur.
.....
...Gorki, "Gerçek sanat ancak okuyucuyla yazarın birliğinden doğar" demiyor muydu? Nâzım'ın eserinin tümü, bu tanıma pek güzel uymakta. Sanırım her birimiz, Fransa'da olsun, Türkiye'de olsun, eserlerinin çevrildiği Vietnam ya da Angola makilerinde olsun, Nâzım'ın okuyucularının her biri kendisini onun arkadaşı, kardeşi gibi hissediyor.

resi, yani yüz çizgileriyle kendini ele verir. "Ağzının tam ortadan yarısı dişsiz, ve çipil, mavi gözleri ıslak"tır. Bağırsak düğümlenmesinden öleyazan karısını hastaneye getirmiş, ameliyatın sonucunu beklemektedir. Doktor Faik Bey'in bakış açısından izleriz davranışlarını:

Bakın, Halil Bey, bakın,
nasıl çömeldi oturuyor.
İhtiyar, perişan bir çakal.
Ve korkuyor sanki
sırtını ağaca dayamaktan.
İçerlerden
stepten geldiğine eminim.
Step damgasını vurur adama.
Beni hiç sevmiyor.
Bana düşman.
Ve ümitsiz.
Ben, bu büyük yapıdaki efendiyim.
Sarı bir hap verecek yerde
ona inadına kötülük eden insan.
Tapu kâtibi ve ben
ikimiz de bir.
Parmak basacak,
inandığı için değil,
ben emrettiğim için.
Ve şimdi hiçbir şey düşünmüyor,
belki harman müstesna.
.....
Meselâ:
ne bileyim,
deniz hakkında fikri yoktur.
Meselâ:
duymamıştır imambayıldının adını.
Ve her seferinde
hayretle bakmıştır
-eğer varsa-
kocası kurarken saatini.
Ve meselâ:
düşünmemiştir bile
mümkün olabildiğini
gün doğarken uyumanın.

Kendisini bozkırda bir Anadolu hastanesine sürgün etmiş Doktor Faik'in Dümelli Mehmet ve karısına bakışı, gözlemden yoruma yönelen bir bakıştır. Nâzım Hikmet'in bakışıyla birleşir çoğu kez. Ama Nâzım Hikmet, fizyolojik görünüşlerini ve davranışlarını gözlemlediği tipleri, onların birer gösterge olan ve içsel varlıklarını ele veren yüz çizgilerini betimledikten sonra konuşmaya başlar. Daha sonra da kafalarından geçenleri, (Çankırılı Durmuş örneğinde olduğu gibi) bazan da düşlerini anlatır bize. Böylece *Manzaralar*'daki insanları tüm boyutlarıyla, içsel ve dışsal konumları, tinsel ve toplumsal derinlikleriyle kavramamızı sağlar. Şairin "Halı-heybenin sahibi" diye nitelendirdiği bir toprak ağası tipi en belirgin kanıtıdır bunun. Önce "kırmızı, mavi, siyah" nakışlı bir halı-heybeden söz eder bize. Bir film yönetmeni gibi, Haydarpaşa Garı'nın merdivenlerini çıkan kalabalık arasında bir halı-heybeyi saptar yakın planda. Sonra, alıcıyı başka kişiler üzerinde gezdirdikten bir süre sonra, halı-heybeyi taşıyan ağanın fiziksel portresine döner... Giyimi, üçüncü mevki vagonda oturuşu, çoğu köylü kökenli ötedeki yolculara hem yakın hem uzak duruşu, yani dış görünümüyle algılarız onu:

Halı-heybenin sahibi
solda
en başta
köşede oturuyor:
kurnaz
kocaman
yırtıcı bir kuş gibi...
Ve fötür şapkası kafasında, sırtında
paltosu
ve siyah şalvarı rahat kıvrımlarla
yayılmış
ve çıkarmış keten lastik iskarpinlerini
ve peykenin üzerinde ellerine yakın
ve canlı elleri kadar
beyaz yün çoraplı ayakları.
Ve konuşulanları tüylü kulaklarıyla
değil
ayaklarıyla dinliyor.

Periler ve cinlerden konuşan yolcuları dinler bir süre. Sonra, İkinci Dünya Savaşı'ndan konuşulmaya başlanınca, söze karışır. Kullandığı sözcükler, konuşma biçimi, yani söylemiyle ele verir kişiliğini:

Konuştu halı-heybenin sahibi.
Sesi yumuşak ve kabarıktı
atılmış pamuk gibi:
"—Alaman kazanacak.
Ben büyük yerden işittim.
Hitler denilen gâvur
müslümanmış dediler
gizli din taşırmış.
Tevekkeli bunca düvel birlik oldu
yenemediler."
.....
Halı-heybenin sahibi devam etti
konuşmasına:
"—Bir paşa var,
eski paşalardan,
Seferberlikte bir o yenmiş İngiliz
gâvurunu.
Şimdi tekavüt.
Ticaret yapıyor ve de gazeteci.
Ya birlik olunmalı Alaman'la demiş
ya da yol vermeli, geçsin."

Gerçekte cinlerin at koşturduğuna, perilerin cura çaldığına inanan köylülerden pek farklı değildir inançları. Ama dünyaya çıkar ilişkileri, dolayısıyla günlük olaylar açısından baktığı için daha uygar bir konumda görünmeyi başarır. Eskiden "ata, katıra, yaylıya" binerken şimdi "şimendifere" biniyordur ne de olsa. Seferberlikte İngiliz'i yenen "koskoca paşa"yla, kendisine bakkaliye veren Hacı Nuri Bey'i bize tanıttıktan sonra uykuya dalar. Böylece halı-heybenin sahibinin adını birinci kitabın sonunda öğrenebiliriz ancak: Halim Ağa. O, Haydar Paşa Garı'nın merdivenlerinden çıkan bir halı-heybedir önce. Giderek fötür şapkası, siyah şalvarı, "iki beyaz kuzu" gibi okşadığı yün çoraplarıyla insansal bir görünüş kazanır. Halim Ağa'yı dış görünüşüyle tanıdıktan, söylemiyle algılayıp değerlendirdikten sonra bilinçaltına, bastırılmış isteklerinin karmaşık dünyasına gideriz. Bu dünyada betimlemeye yer yoktur artık.

Nâzım Hikmet, 1957'de Senftenberg Şehir Tiyatrosu oyuncularıyla konuşurken.

Olağanla olağanüstü, bir düş kurgusu içinde verilir. Halim Ağa uykusunda gerçekle düşü, şimdiyle geçmişi aynı anda yaşamakta, birinden ötekine kolayca gidip gelmektedir. Ne var ki, Nâzım Hikmet Freud'cu bir yaklaşımla ele aldığı Halim Ağa'nın bilinçaltını, istek ve özlemlerini betimlerken, onu birey olarak kuşatan gerçekliğin, yani kapalı köy dünyasının sınırlarını göz ardı etmez. Çıkarı gereği, Türkiye'nin Almanya yanında savaşa girmesini özleyen Halim Ağa istifçilikten büyük paralar kazanacağını ummakta, düşünde bu umudunun gerçekleştiğini görmektedir. Ne var ki bu ilk istekten daha derine, cinsel isteklerinin gerçekleştiği alana geçeriz. Düşsel kurgu iyice netleşmiş, uyku derinleşmiştir. Ama Halim Ağa, ürünü olduğu köy koşullarının, kırsal kesim ideolojisinin dünyasında yaşamaktadır yine. Kantarcının kızı Şerife'ye duyduğu cinsel istek, karısını öldürme özleminin bilinçaltına ittiği suçluluk duygusuyla birlikte sanrıya sürükler onu. Bu sanrılı düşün anlatımı halı-heybenin sahibinin içselliğini, tinsel yapısındaki karmaşıklığı ortaya koyar. Nâzım Hikmet her insan-bireyin karmaşık bir gerçeklik, derinliği olan bir içsel varlık taşıdığını kanıtlamak istiyordur sanki. Bu nedenle salt dış görünüşlerle yetinmez. Halim Ağa'nın özlemlerini, istek ve korkularını, gördüğü düşün ilginç motifleriyle birlikte izleyelim şimdi. Kantarcının kızı Şerife'den karısının başını baltayla kesmesine, kesik başın Hazreti Ali'nin başına dönüşmesine dek, düşteki kurgu, Halim Ağa'nın kişiliğini tüm gerçekçiliğiyle yansıtmaktadır:

Paşayla çardağın altında oturuyordu,
bembeyaz ve ipek gibi ince Mısır
hasırın üzerinde
Paşaya sordu:
"—Hitler gâvuru müslüman mı
sahiden?"
"—Müslüman.
Gözümle gördüm hamamda
yıkanırken,
gâvurlar hamamda setri avret
etmezler,
sünnetlidir."

Bir kedi geçti Halim Ağa'nın
bacakları arasından
uzun tüyleri tutuşmuş
kıpkızıl bir kedi.
Halim Ağa düştü peşine kedinin.
Kedi kaçar
o kovalar.
kedi kaçar
o kovalar.
Geldiler çarşı hamamının önüne
kadar.
Kedi içeri girdi.
Çıktı dışarı kantarcının kızı Şerife
Koltuğunda hamam bohçası,
iki yana sallanarak.
Al al olmuştu yuvarlak yanakları,
örtünün altında siyah saçları ıslak.
On beş yaşında var yok.
Halim ağa doladı bileğine saçlarını
Şerife'nin.
Sırt üstü yatırdı kızı şeker çuvallarının
üzerine.
Açtı gerdanını.
Isırdı sol yanağından.
Yanakta diş yerinden kan aktı ak
gerdana doğru
Paşa dokundu omzuna Halim
Ağa'nın.
Valinin masasına oturmuş
Pideli kebap yiyordu Paşa.
Halim Ağa
"—Paşam," dedi,
"Allahın emri dörde kadar.
İzin ver
şeriatın hükmü yürüsün yine."
Paşa güldü:
"—O da olur Halim Ağa.
Daha vakti gelmedi.
Kıza imam nikâhı kıy."
"—Babası razı değil."
"—Karını boşa."
"—Tarlalarla iki dükkân gider."
"—Bak öyleyse çaresine..."
Mutfakta çamaşır yıkıyordu Halim
Ağa'nın karısı.
Duymadı içeri girdiğini kocasının.
Çömelmiş.
Sırtı kapıdan tarafa dönük.
Kolları tahta teknede çalışırken
kalkıp iniyordu siyah entarisinin
altında kürek kemikleri
Halim Ağa karısına ve mutfağa baktı.
Damı uçmuştu mutfağın
yukarda yıldızlar görünüyordu.
Halim Ağa yürüdü ayaklarının ucuna
basıp.
Ses çıkarmıyordu lâstik iskarpinleri
zaten.
İyice yaklaştı karısına.
Aldı sağ eline paltosunun altına
gizlediği baltayı.
Baltanın ağzı yenmişti üç yerinden.
Kaldırıp indirdi karısının ensesine.
Kan çıkmadı.
Kelle yere düşmedi.
Bir deriyle bağlı kaldı boynun ucuna.
Orda sallanarak
baktı yüzüne Halim Ağanın:
"—Ağa, ne yaptın?" dedi,
"bir vurdun bir daha vur."
Halim Ağa biliyor,
Arabüzengi kitabından aklında
kalmış,
bir kere vurmak gerek.
Bir daha vurulursa dirilir.
Ve vurmadı bir daha.
Kelle dargın
çattı kumral kaşlarını

PETER HAMM

...Yüzde altmışı okuma yazma bilmeyen (bu yüzden, ezberleyebilmek için bu şiirleri önce birisine okutan) halk arasında elden ele dolaşmak üzere Hikmet'in şiirlerinin hapisanelerden nasıl dışarı çıkarıldığı hiç bilinemeyecektir. Tutuklu Hikmet, özgür bulunan diyalektikçi Brecht'in olmayı isteyip de bir türlü olamadığını, "Halkın ozanı" olmayı başarmıştı. Üstelik de sadece kendi halkının değil, tüm dünya halklarının ozanı olmuştu. Japon balıkçı kadınları yeniden silahlanma yarışına karşı, onun şiirlerini bildiri olarak basıp dağıttılar; Amerikalı zenciler, yaptıkları yürüyüşlerde onun, büyük boy resimlerini taşıdılar; Fransa işçileri ona teşekkür mektupları yazdılar; sayısız ülkelerdeki genç insanlar, onun şiirlerini yavuklularına sevda mektupları olarak gönderdiler. Ve o, geçen yılın, Haziran ayının üçünde Moskova'da öldüğü zaman, kendi gözlerimle gördüm: insanlar uzun kuyruklara girmişler, gazete bayilerinin önünde suskun bekleşiyorlar, Hikmet'in son şiirlerini, onun anısına söylenen sözleri okumak, onun son resimlerini, bu resimlerde yılmaz, açık yürekli temiz bakışlarını bir kez daha görmek istiyorlardı.

sonra ince esmer boyundan kopup
düştü yere.
Kelle kopup düşerken
sıyrıldı derisi boynun
söğüt dalının kabuğu
soyulur gibi.
Orta mektep çocukları kelleyi top
yaptılar.
başladılar askerlik şubesinin
bahçesinde oynamaya.
Ve baltasıyla yoldan geçerken Ağa
yüzbaşının oğlu bir tekme vurup
attı bu insan başından topu
kucağına Ağa'nın.
Ağa baktı kucağına düşene,
Bu karısının kellesi değil,
Hazreti Ali'nin kesik başıydı.
Halim Ağa başladı ağlamaya.
Hem de dehşetli korkuyordu.

Örnekleri, alıntıları çoğaltmak gereksiz. Şunu söylemek istiyorum: Nâzım Hikmet *İnsan Manzaraları*'nda dıştan içe doğru insan-bireyinin gerçekliğine yönelirken onu hem tikelin alanında, hem de bağlı bulunduğu toplumsal sınıf aracılığıyla genelin alanında irdeliyor. Böylece çok boyutlu, derinliği olan bir konuma yerleştiriyor kişilerini. Bu konumun saptanması, tüm sınırlarıyla ortaya konulması, *İnsan Manzaraları*'nın önemli eksenlerinden birini, hatta başlıcasını anlamamızı kolaylaştıracaktır sanırım.

Halim Ağa tipi "Türk Köylüsü" şiirinde anlatılan köylü tipinin sınırlarını genişletiyor, ona yeni boyutlar ekliyor kuşkusuz. Öte yandan köylülüğün sınıfsal yapısına da dikkati çekiyor. Oysa *Manzaralar*'ın diğer köylü tipleri, aşağı yukarı yoksul ya da orta köylü kesime dahiller. Bu da, ya halk kültürüne yapılan göndermelerle, ("Türk Köylüsü" şiirinde olduğu gibi) ya genel bir soyutlamayla (Memetçik, Kadınlarımız, bir bakıma Hamdi Şentürk örneğinde görüldüğü gibi) ya da doğrudan insan-bireyin betimlenmesiyle (Karayılan, Deli Erzurumlu, Topal Yunus, Dümelli, Halim Ağa v.b) Anadolu köylüsünün, dolayısıyla da geleneksel halk kültürünün tüm özelliklerini içeren bir alana yöneltiyor bizi.

★ ★
★

Anadolu'nun çeşitli hapisanelerinde geçirdiği on iki yıl boyunca (1938--1950) Nâzım Hikmet'in *İnsan Manzaraları*'ndan başka önemli bir yapıt vermediğini görüyoruz. *Saat 21-22 Şiirleri*'yle *Rubailer* bu genellemenin dışında elbet. *Dört Hapisaneden* başlığıyla yayımlanan şiirler de, çoğunlukla, *Ansiklopedi* ve *Manzaralar*'ın izdüşümünde yer alan, bu başyapıtın alıştırması niteliğinde örnekler. Diyeceğim, sanat yaşamının en verimli, en olgun dönemine rastlayan hapisane yılları Nâzım Hikmet'i büyük ölçüde etkilemiş, bir mektubunda yazdığı gibi onu "ağır başlı" yapmıştır. Şairin Anadolu toprağına, giderek Anadolu kültürüne kök salma süreci içinde hapisane deneyinin önemi yadsınamaz. Nâzım Anadolu halkını, köylüleri hapisanede tanımış, çoğu bozuk düzen yüzünden suç işleyip "dam"a düşmüş mahkûmların anlattıklarından yararlanmıştır. Balaban şunları yazıyor bu konuda:

"Damın her koğuşuna girip çıkardı şair. Konuşmasını bilen bilmeyen her mahpusu dinlerdi. Rasgele birinden kalem kâğıt ister, bir şeyler karalardı. Hiç umulmadık bir sırada hoplayıp ayağa kalkar, koşarak odasına giderdi. Sonra saatlerce, daktilosunun başında şiir yazardı." *(Şair Baba ve Damdakiler,* Cem yay. s. 133-134)

Orhan Kemal de, Nâzım'ın portre ressamlığına değinirken, *İnsan Manzaraları*'ndaki birçok kişinin hapisteki mahkûmlar arasından seçildiğini, ya da mahkûmların anlattıklarından derlendiğini söylüyor. (Bkz. *Nâzım Hikmet'le Üçbuçuk Yıl,* Tekin yay. s.94) Bugüne dek Nâzım'ın hapisaneyi bir laboratuvar gibi kullandığı, özellikle toplumun yoksul kesiminden gelen mahkûmların kişiliğinde Anadolu halkının tarihini, somut dünyasını yakalayıp şiirleştirdiği çok söylendi. Ne var ki, bu ilginç deneyin gerçekleştiği mekân, yani dış dünyadan soyutlanmış bir alana kapatılma olgusu üzerinde pek durulmadı. Nâzım'ın dikkatini dışa, başkasına yönelten, kapatıldığı dört duvar arasında Türkiye'yi, giderek tüm dünyayı (Atlantik Okyanusundan Ukrayna düzlüklerine) düşlemesine yol açan en önemli etken yalnızlıktır kuşkusuz. Nâzım mektuplarında birkaç kez, özelikle hapislik yaşamının sonuna doğru, yalnızlıktan, çevresindeki mahkûmlarla entelektüel düzeyde ilişki kuramamaktan yakınır. Bu yalnızlık kendi "ben"ini başka-ben'de aramasına, dış'a yönelmesine yol açmış olamaz mı? Şairin saplantıya dek varan gözlem gücü, başka-ben'i kavrayan bakışı *İnsan Manzaraları*'nın oluşumunda küçümsenmeyecek bir rol oynamıştır denebilir. "Ben başkasıdır" diye yazıyordu Rimbaud. Bu tanım, Nâzım'ın hapislik yaşamının ürünü *İnsan Manzaraları*'nın önemli anahtarlarından birini veriyor bize. Başka-ben yapıtta değişik tipler, halk kültürü öğeleriyle yüklü çeşitli söylemler aracılığıyla gerçekleştiriyor kendini. Anadolu halkının konuşma özellikleri, inançları, geçmişten geleceğe uzanan zengin dünyası bir başyapıta, kendini aşan, sınırlarını zorlayan bir "insan mahşeri"ne dönüşüyor. Şair yalnızlığı yenmiş, alınyazısını yaşama, giderek ortak bir varoluşa dönüştürmüş, onu halkından ve ülkesinden ayırmak isteyenlerden öcünü almıştır. *İnsan Manzaraları* Türkiye halkının olduğu kadar birey Nâzım Hikmet'in de öyküsüdür bir bakıma. □

(*) Nedim Gürsel'in yayımlanmamış "Nâzım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını" adlı yapıtından alınmıştır.

1981

Lel Starostov

'Hayata nüfuzunun hiçbir sınırı yoktu' . Gülden söz ettiği gibi nasırdan da söz eder; bir kızcağızın kadife dudakları ya da Heraklit'in materyalizmi hakkında da aynı içtenlikle yazardı. Doğu şiirinin öteden beri sınırlı konuları ele alma özelliği bilinir. Bugün bile Türk şairlerinden biri, şairin dikkatine çok az sayıda ve pek seçkin şeylerin lâyık olduğu düşüncesiyle, şiirde soyluluk bulunması gerektiğini söylüyor. Nâzım'daki coşkunluk, onu yolda rastladığı her şeyi şairce yorumlamaya zorlamıştı. Yalnız, düşmanları arasında, onun düşmanı olmaya layık olmayanlara karşı kayıtsızdı. Geri kalan herşeye keskin bir ilgi gösterir, bunları ya aşkla sever, ya da ölesiye nefret ederdi. Bunun için de, "Hayyam'ın ömrü boyunca terennüm etmediği" birçok şeyi terennüm etmişti."

NÂZIM HİKMET

Kemal Tahir'e Mapushaneden Mektuplar

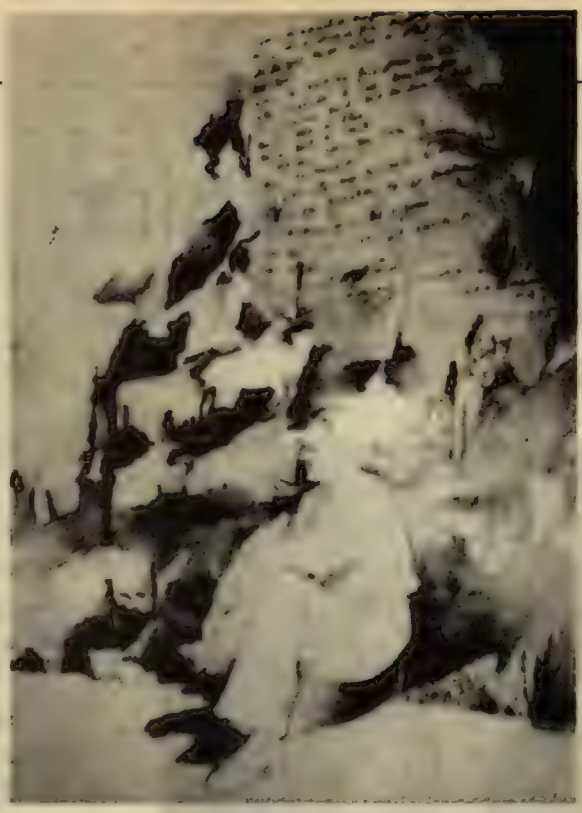
"...Kemal gözüme ara sıra, sağlı sollu genç şairlerin yazıları çarpıyor. Tasavvur edeceğini tahmin ettiğim bir dikkatle, ümitle, hatta biraz da mağrur bir şefkatle okuyorum. Ve beğenmiyorum. Çok kötü yazıyorlar Kemal'ciğim... Çünkü evvelâ samimi değiller. Beylik söz gibi gelir ama insana, sanatta ne mühim şeydir. Samimi değiller, samimi olabilmek çok güç, biliyorum. Fakat hiç olmasa gençliğin, acemiliğin verdiği bir çocuk samimiyeti vardır. Bunlarda o da yok. Hepsi kırım kırım kırıtıyorlar, poz alıyor, müteşâir, şâirane, ukalâ, keratalar. İçlerinde bir tane Sefer Aytekin var, fena değil...

Amma korkuyorum ki o da şâirane, münevver, ukalâlığına başlıyacak. Bu şâirane yalnız fecri âti, edebiyatı cedide, hececiler üslûbunda olmaz ve sadece bunun unsuru lirizm sululandırılmakla yapılmaz, bu bir küçük burjuva münevverliği hastalığıdır ki en olamaz sanılan temayüllerde, en sağlam ideoloji benimseyişlerinde dahi eski mânasıyla en şâiraneliğe gayri müsait tarz ve kelimelerle kendini gösterir.. Diğer taraftan en geri, en hart zort eden politika nutuklarında bile bu şâiraneliğe rastlanır. Musolini şâirane bir herifdir, nutukları en bayağı cinsten şâiranedir. "Yunanistan'ın ciğerini sökeceğiz," derken şâiranelik aşağılığının en bariz misallerinden birini verir... Demek istediğim şâiraneliğin kelimeleşmiş ifadeleri sade mavi ufuklar, pembe bulutlar filân değildir. (....) Tabir caizse realist lirizm ile şâiranelik arasındaki hududu, kelimelerin, imajların, hattâ söylenen fikirlerin cinsiyle değil, evvelâ sosyalman şairin işgal ettiği mevkii ile benimsediği en sağlam ideolojiyi dahi kitabilikten çıkarıp hazmetmiş, adeta insiyak haline getirebilmiş olmasının derecesiyle, bunun için pratikteki aksiyonuyla, sonra da en sade mânasıyla şâir olup olmasıyla ayırmak mümkün. Şimdi yeniden göz atıyorum da, beni bir yana bırak, bu şâiranelik bende de bir hayli varmış, hem en olmaz sanılan en kabadayı sayılan şiirlerimde en kalın kalın haykıran mısralarımda, dedim ya, beni bir yana bırak, fakat Pasternak'ta da, Mayakofski'de de şâiranelik bol bol mevcut. Hem de üzülerek söylüyorum bu üstatlarda benden fazla... Kemalciğim ben şâiranelikten kurtulduğum gün, elbette kurtulacağım merak etme, tam şair olacağım ve güveniyorum kendime, hiçbir satır yazı neşretmemiş fakat dehşetli şaheserler yazacağına emin bir şiir heveslisi delikanlı gibi samimiyetle güveniyorum kendime, hakikaten dehşetli şeyler yazabileceğim. Sana tavsiyem, yazılarını bir de bu bakımdan gözden geçir... Bu şâiranelik romantizm filân değildir. Zola natüralistti, fakat şâiraneliği boldur, Balzak'ta hele Solohof'ta şâiraneliğin daniskası vardır. Yani bu şâiranelik, klasiklerden yeni realistlere kadar her mektepte kendini gösterebilir bir hastalıktır. İstanbul külhanbeyleri şâiranedir, daha doğrusu samimî olmayanları müthiş şâiranedir. (...)

Bence bugün yeni realist edebiyatın en ön planda gözönünde tutulması lâzım gelen tarafı, tesirciliği, öğreticiliği, okuyucuyu hayatla, pratikte daha müessir kılabilmek için ona yol göstericiliğidir... Bunu ise çok usta bir surette yapmak lâzım. Aksi takdirde roman roman olmaz, şiir şiir olmaz sadece panfile, yahut vaız ve nasihat olur ki bunlar da lâzım olmakla beraber şiir, roman, hikâye nev'ine dahil değildir. (..)

Gelelim şâiranelik bahsine. Bu tabirle neyi kastettiğimi anlatmıştım. Şimdi bir sual soruyorsun, bundan da istifade edilmeyecek mi? Bence aktif, terbiyeci, tesirci, realist edebiyatta bu unsurdan istifade edilemez. Çünkü, evvelâ -tabir caizse- "gayri edebîdir", saniyen demagojiktir, pratikte realist edebiyatın sanat çerçevesi içinde kaldığı müddetçe demagojiden sakınması lâzımdır kanaatindeyim. Demagoji bazan müessir ve hattâ lüzumlu bir silâh olabilir, kulanılması lâzım gelen yerler ve şartlar vardır ve buralarda kullanılmaması belki hata ve sekterlik olur. Fakat bu silâhın tesiri muvakkattir, geçicidir, halbuki realist edebiyatın terbiyeci rolü devamlı, gitgide artan, derinleşen, anlatarak, izah ederek inandıran ve pratikte bu suretle müessir olan bir roldür, Kısaca demek istiyorum ki realist edebiyat benim anladığım mânada bir ajitasyon vasıtası değildir. Fakat hayatta ajitasyon da terbiyeci, müessir bir rol oynar. Doğru. Ama o başka "edebiyat" unsurları ile yapılır...

Bana öyle geliyor ki hikâye ile roman arasındaki fark kemiyette değil keyfiyettedir. Hattâ değil yalnız büyük, küçük hikâye ve roman, bunlarla şiir arasındaki esaslı farklar da böyle. Zaten şiir ile diğer edebiyat nevileri arasındaki farkı böyle görmeye başladığım için herşeyden evvel bence bir kemiyet meselesi olan lisan meselesindeki ayrılığı kaldırmaya çalışıyorum. Şimdiye kadar ana hattında ayrı bir şiir lisanı -şiir hangi mek-



Nâzım Hikmet
Henri Cueco-Desen

tebe mensup olursa olsun esası değişmez- ve ayrı bir nesir lisanı varmış. Hele Türkçenin cümle kuruluşu hususiyetleri dolayısıyla fiilleri başa aldın mı, ortaya aldın mı şiir lisanı oluverirmiş. Nesir lisanının konuşma dilinden tut da ilim kitaplarındaki cümle turnürlerine kadar hudutsuz ifade imkânları olduğu halde şiir lisanı muayyen turnürlerin kalıbı içinde sıkışıp kalmış. Binaenaleyh şiir lisanına evvelâ nesir dili kadar geniş imkânlar vermek ve şiir lisanı nesir lisanı diye mevcut ikiliği kaldırmak lâzım. -Bu bir şekil meselesi... Şekli tayin eden muhtevadır, fakat muhteva tarafından tayin olunan şekillerin nasıl diyalektikman muhteva üzerinde müessir oldukları ve kemiyette de olsa değişen muhteva üzerinde nasıl bir muhafazakâr, mürteci rol oynadıkları malûm.- Binaenaleyh şiir lisanıyla, nesir lisanı arasında fark gözetmezsek şiirle roman, hikâye arasındaki fark nerededir, bunu bir misalle anlatayım: bir manzaranın resmini kara kalemle, sulu boya ile, yağlı boya ile, fotoğrafla, gravürle almak kabil. Bütün bu resim nevilerini yapan realist bir ressam realiteyi aynı ebatta, aynı hacimde, aynı tablo cesametinde aksettirebilir. Fakat yaptığı eserlerden biri yağlı boya, diğeri sulu boya, üçüncüsü kara kalem, ilâ ahiri olur. Binaenaleyh edebiyata gelelim. Roman da 300 sayfa olabilir, hikâye de 300 sayfa olabilir. Fark sayfalarda değil. Ama diyeceksin ki roman iki sayfa olamaz, buna mukabil hikâye bir tek hattâ yarım sayfa da olabilir. Doğru. Bu hattı asgarî meselesi resimde de vardı. Kurşun kalemle yapılan bir manzara resmini bir iki santimetre murabbaına sıkıştırmak mümkündür. Buna mukabil yağlı boyayı da minyatür usulü ile çalışan aynı manzarayı iki santimetre murabbaına sığdıramazsın. Fotoğrafa gelince o aynı manzarayı yarım santimetre murabbaına da sokabilir.. Yani bu asgarî hatlar, dikkat et azami hatlar değil, sırf nevilerin icrasındaki teknik hususiyetlerden gelir ve pratikte nadirattandır. Bir satırlık bir hikâye de olamaz sanıyorum. Olsa da, hattâ yarım sayfalık bir marifet diye bakılır ki resim için de bu bir marifettir. Yani ana hattında edebiyat nevileri arasındaki fark bence sayfa sayısından gelmiyor. Şimdi hatırlıyorum da, roman diye okuduğum, hem de beğenerek, hâlâ da beğeniyorum, 200, 300 hattâ 400 sayfalık eserler hakikatte hikâye imişler ve hikâye diye okuduğum 100, 150 sayfalık hattâ 75, 50 sayfalık eserler hakikatte romanmışlar. O halde romanla hikâye arasındaki fark ne? Bana öyle geliyor ki bu farkı meselâ, kara kalemle, yağlı boyayla, sulu boya ilâ ahiri arasındaki farka benzer. Ayrılıklarda aramak lâzım..." □

13.2.1941

Klâsiklerden söz açıldığına göre bu bahsin üzerinde biraz daha durmak istiyorum. Bazı tenkitçilerde, klâsiklerle günümüzün yenilikçilerini birbirine düşman yapmak isteyen bir temayül var. Bu temayül yalnız devrimizin tenkitçilerine mahsus değil. Eskiden beri mevcut. Doğru mu? Bence yanlış. Bir kere, klâsik deyince neyi anlıyoruz? Hangi sanatkârlara klâsik diyoruz? Fransız edebiyat kitaplarına göre, tenkitçilerinin, edebiyatçılarının büyük çoğunluğuna göre, Korney, Rasin, Molyer, klâsik yazarlardır. Viktor Hügo ise, meselâ romantiktir. Ama Alman edebiyatçılarının bir çoğuna göre ise Göte, Şiller Alman edebiyatının klâsik şairleridir. Nitekim Rus edebiyatçılarına göre de Puşkin, Lermontov klâsik şairlerdir. Demek ki klâsik, romantik tâbirleri memleketlere göre değişiyor. Ama bütün memleketlere göre bir klâsiklik ölçüsü yok mu? Var. Hem de bir tane değil, bir kaç tane ölçü. Bu ölçülerden en önemlisini ele alıyorum. Klâsik sanatkâr, kendi devrinde Yenilikçi olandır, yeniyi getirendir. Elbette bu yeniliğin, yılların akışına karşı koyabilmesi gerek. Yani klâsik sanatkâr, o bahçıvandır ki, sanat bahçesine yeni bir ağaç dikmiştir. Bu ağaç bütün mevsimlere göre bir klâsiklik ölçüsü yok mu? Var. Hem de ve hâlâ da yeşilliğini muhafaza etmektedir. Bu bakımdan meselâ Puşkin'i ele alalım. Elbette ki devrinin en yenilikçi şairiydi. Gerek öz, gerekse şekil bakımından Rus şiirine ve dünya şiirine yenilikler getirmiştir. Bu yenilikler tutunmuştur. Bundan ötürü de klâsiktir. Oysa ki, kendi devrinde hiç de klâsik sayılmamıştır. Mayakovski'yi alalım. Bu büyük yeni şair de bugün artık klâsiktir. Böylelikle klâsiklik yeniliğin düşmanı değildir. Tersine, devrinde yeni olmıyan hiçbir sanatkâr klâsik olmamıştır.

Nâzım Hikmet, Yazıları, 1976 Koza Yayınları

NÂZIM HİKMET

MASALLARIN MASALI

Su başında durmuşuz
çınarla ben.
Suda suretimiz çıkıyor
çınarla benim.
Suyun şavkı vuruyor bize
çınarla bana.

Su başında durmuşuz
çınarla ben, bir de kedi.
Suda suretimiz çıkıyor
çınarla benim bir de kedinin.
Suyun şavkı vuruyor bize
çınara, bana, bir de kediye.

Su başında durmuşuz
çınar, ben, kedi, bir de güneş.
Suda suretimiz çıkıyor
çınarın, benim, kedinin, bir de güneşin.
Suyun şavkı vuruyor bize
çınara, bana, kediye, bir de güneşe.

Su başında durmuşuz
çınar, ben, kedi, güneş, bir de ömrümüz.
Suda suretimiz çıkıyor
çınarın, benim, kedinin, güneşin, bir de
ömrümüzün.
Suyun şavkı vuruyor bize
çınara, bana, kediye, güneşe, bir de ömrümüze.

Su başında durmuşuz.
Önce kedi gidecek
kaybolacak suda sureti.
Sonra ben gideceğim
kaybolacak suda suretim.
Sonra çınar gidecek
kaybolacak suda sureti.
Sonra su gidecek
güneş kalacak,
sonra o da gidecek.

Su başında durmuşuz
çınar, ben, kedi, güneş, bir de ömrümüz.
Su serin,
çınar ulu,
ben şiir yazıyorum
kedi uyukluyor,
güneş sıcak,
çok şükür yaşıyoruz.
Suyun şavkı vuruyor bize
çınara, bana, kediye, güneşe, bir de ömrümüze.

Varşova-Şvider 7 Mart 1958

Deniz Kızı Eftalya

Memet Fuat

Birtakım yanlış bilgiler, gerçeklerle uzaktan yakından ilgisi bulunmayan söylentiler, ikide bir yinelendi mi, insanlara nicedir bilinen doğrular gibi gelmeye başlıyor.

Mehmed Kemal yılların gazetecisi, Atatürk dönemi görmüş, Nâzım Hikmet'in şiirdeki gelişimini ta başlangıcından beri izlemiş bir sanat adamı, ama, nedense, uydurma olduğu onun yaşındakilerce kolaylıkla anlaşılabilecek "Ben Deniz Kızı Eftalya değilim" öyküsünü genç kuşaklar önünde yinelemekten kaçınmamış.

Bizim insanımız genellikle bu tür yiğitliklerden pek hoşlanır. Çağın güçlü devlet büyüğüne direnmek, ayağına gitmemek... Masallarımızda, söylencelerimizde de işlenir bu onurluluk.

Aslında Mehmed Kemal de pek inanmıyor anlattığı söylentiye. Bir açıklama getirmek, daha akla yakın bir söylentiyi "doğrusu" diye anmak gereğini duymuş.

"Cumhuriyet Dergi" nin 30 Kasım 1986 sayısındaki "Şiir Yolunda Arayışlar" başlıklı yazısının konumuzla ilgil bölümü şöyle:

" 'Salkımsöğüt' ve 'Bahr-i Hazer' Nâzım Hikmet'in en çok üne kavuşmuş, en çok dillenmiş şiirleridir. Hatta bu şiirler kitap yaprakları arasında da kalmamış, plağa okunmuştur. Nâzım, her iki şiirini de kendi sesiyle okumuştur. Belki bunlar, bizde plağa okunan ilk şiirlerdir. Dolmabahçe Sarayı'nda geçiyor olay. Plaktan 'Salkımsöğüt'ü ve 'Bahr-i Hazer'i Atatürk'e dinletiyorlar. Çok hoşlanıyor:

"Şu yaramaz çocuğu bulun, getirin bana!..' diyesi oluyor. Bundan sonrası türlü biçimlerde anlatılır. Gece yarısı arayıp buluyorlar:

" 'Seni Atatürk istiyor, sofrada bekliyor.'

" 'Ben Deniz Kızı Eftalya değilim...'

"Çağrıya uymuyor. Bunu kimi bir kahramanlık, kimi bir nezaketsizlik olarak anlatır. Doğrusunun ise şöyle olduğu söylenir:

" 'Vakit gece yarısını geçiyor. Eğer bu çağrı bir devlet buyruğu ise giderim. Yok gönül rızası ile çağrılıyorsam vakit çok geç oldu, gelemem!' "

Bu olayın olabileceği yıllarda, Erenköy'de, Cihangir'de, Nişantaşı'nda, Nâzım'ın yanında oturuyordum. Gerçi yaşım küçüktü (6 ile 12 arası), ama o günleri ayrıntılarıyla hatırlıyorum. Atatürk'ün Nâzım'ı çağırtması, iz bırakmadan geçecek, konuşulmayacak, evdeki çocuktan gizlenebilecek bir olay değil. Ayrıca, Piraye de, ne zaman sorduysam böyle bir şey olmadığını söylemiştir ki, sanırım artık başka bir tanıklığa gerek kalmaz.

Üstelik, bu söylentiyi çıkaranlar, Nâzım Hikmet'in insanlara yönelişindeki çelebiliği, kişiliğinin hiçbir zaman değişmemiş olan hoşgörülü inceliğini de göz önünde tutmamışlar.

Atatürk'e yakıştırılan söz daha bir olabilirlik taşıyor:

"Şu yaramaz çocuğu bulun, getirin bana!.."

Atatürk'ün Nâzım Hikmet'i bir sanatçı olarak beğendiği, şairin dayısı Ali Fuat Cebesoy'un aracılıklarıyla, birkaç kez, onu zor durumlardan kurtardığı söylenir. Nâzım'ın aile çevresinde bu koruyuculuğa hep inanılmıştır. Son olarak, hasta yatağındayken başucuna gelip gene yardımını isteyen, "Oğlanı yakacaklar, Paşam!.." diyen Cebesoy'a, "Bu gibi işlerle de beni uğraştırmayın artık. Mareşali darıltmadan siz bir çözüm bulun," dediği, Piraye'nin anıları arasında yer alıyor.

Nâzım Hikmet'in, "Ben Deniz Kızı Eftalya değilim..."demesiyse söylentinin uydurma olduğunu kesinlikle ortaya vuran yanıdır. Nâzım, değil Deniz Kızı Eftalya gibi ünlü bir sanatçıyı, hiçbir insanı böyle küçümseyen bir söz etmezdi.

Mehmed Kemal'in daha akla yakın bulduğu, "doğrusu" diye nitelediği söylenti de, herhalde onun böyle bir söz etmeyeceğini bilenlerin yaptığı bir düzeltme olmalı.

Öyle ya da böyle, ikisi de yakıştırma, uydurma söylentiler.. □

Ahmet Haşim, Nâzım Hikmet'i Anlatıyor

Bundan 13-16 sene evvel "Galatasaray" Lisesi sıralarında henüz bir talebe iken aruz vezninin mukassi darlığı içinde ciğerlerimin rahat teneffüs edemeyeceğini his ederek "Renye" ve "Verharen"in Fransız nazmında yaptıkları inkılâbın tesiri altında Türkçe şiir için rüzgâra göre dağılan, toplanan, sönen, canlanan bir çoban ateşi tarzında his tahavvûllerine ve âhenk zaruretlerine tâbi bir vezin düşünmüş ve bunu "Yollar" ve "O Belde" isimli iki manzumemde tatbik etmiştim. "Halk" denilen büyük denizin fırtınalarına asla çıkmamış ve daima korkak kuğular gibi, havuz genişliğinde dar bir sahada kalmış olan diğer şiirlerim gibi "Yollar"da yeni şekliyle ancak mahdut bir genç zümresi içinde merakı tahrik etmiş ve bazı şiddetli münakaşalara mevzu teşkil etmişti. Bu münakaşalar sırasında serbest nazmın hakikatte bir "Serbest müstezat" olduğunu nazariyatta yeditulâ sahibi olanlardan öğrendim.

"Yollar" ve "O Belde"nin intişarından sonra "Serbest müstezat" genç nesillere mensup bazı şairler tarafından tatbik edilmek istenildiyse de yapılan bütün tecrübeler, âhenk itibarile, kâfi bir muvaffakiyet temin ediyor görünmemişti.

"Serbest müstezat" aynı manzumede ancak bir bahrin muhtelif evzanını kullanmak hususunda serbestiyet verirken, bu hususiyete dikkat etmeyen şairler, her iki mısrada bir bahir değiştirmekle, şiirin musikisinde gayrı mahsus dereceler yerine, birbirini tutmaz sesler, atlama vûcude getiriyorlardı. Esasa riayet edilmeksizin yapılan bu tecrübelerin muvaffakiyetsizliği "Serbest müstezat"ı tedricen unutturmuş gibiydi. Hayır fikir ölmemiş, toprağın karanlıklarında tohum tanesi gibi sessiz bir hayat ile yaşamış. Meğer nicelerinin üzerinde topallayıp yürüyemeyeceği yol, on altı sene sonra şanlı bir atlı için açılmış bir şehrah imiş.

*

İsmi "Nâzım Hikmet" olan ve daha üç sene evvel "Alemdar"ın edebi ilâvesinde,

Bir inilti duydum serviliklerde
Acep burda da ağlayan var mı?

tarzında köhne bir "Romantizm"in bayat hissiyatile yazılar yazan bu genç, işgal senelerinin en fena bir gününde Anadolu'ya geçerek oradan da "Moskova"ya tahsile gitmişti. Yeni bir âleme çarparak hurdahaş olmuş gümrah bir ruhun parça parça toplanıp, yeni bir nakışa göre tekrar teşekkül ve tekevvün etmesi için lâzım gelen uzun müddet zarfında bu genç eski tanıdığımız müziç sesini kesmişti. O tatsız belâgatini bize unuttur-

mak için, o sükun cidden lâzımdı. İki sene sonra, yavaş yavaş kenarlarından solmaya ve aydınlanmaya başlayan bir gece gibi bu süküt, uzak, tatlı, işitilmemiş samimiyette bir musiki ile hafif hafif bozulmaya başladı. Moskova'daki gencin yeni şiirlerinden dağınık parçalar ağızdan ağıza dolaşarak, İstanbul'a kadar geliyordu. Nihayet geçenlerde "Nâzım Hikmet" büyük bir denizde dalgalarla boğuşarak uzun müddet yüzmüş bir adamın terü taze uzviyeti, kıpkırmızı derisi, değişmiş sesi ve çehresiyle İstanbul sahiline çıkıyordu.

Ma'şukasına hazin veya acıklı şeyler söylemek için, eskiden "Üç telli" âşık sazı kullanan "Nâzım Hikmet" şimdi maşukayı da, sazı da köhne eşya gibi bir tarafa bırakarak, korkunç bir dağ tepesinde gürleyen, bir bahar fırtınası halinde şimşekler, dumanlar, âni lâcivert parıltılar içinde kendisinin kaçan gülünç hayâline karşı vahşi bir sesle bağırıyor.

Bana bak
Hey
Avanak.
Elinden o zırıltıyı bırak sana.

ANNA SEGHERS

...O her zaman, özgürlükte ve sürgünde, yaşadığı şey için: Barış için şiir yazmıştır. Barış, bir kadının yumuşak yüz ifadesini mi, bir demircinin sert, kararlı yüz ifadesini mi, yoksa bir denizcinin yüz ifadesini mi alır, acaba barış güneşe mi veya yarın gezilecek keşfedilmemiş bir yıldıza mı benzer, ne olursa olsun, ne olursa olsun barışın üstüne titrenmelidir, Nâzım'ın onun üstüne titrediği gibi. Birçok yazarın tersine, Nâzım'ın bir şiir yazmak için, bir piyes yazmaktan daha çok zamana ihtiyacı olmuştur. Bu, bir kısmı takibata uğramış, bir kısmı hareketsiz bırakılmış ve tek tek sert

(1954) Dünya Barış Konseyi'nin Berlin'de bir toplantısında Anna Seghers ve Kurt Stern'le.

Sana
Üç telinde üç sıska bülbül öten
Üç telli saz
Yaramaz!

Sonra kahkahalarla gülerek üç telli sazla alay ediyor.

Hey
Hey.
Üç telli sazın
Ağacından
Deli tiryakilere
İçi
Afyon lüleli
Çubuk yaptılar.

Tek başlı, koyun gözlü, şehvani ve haris eski sevgiliyi boyalı mukavvadan bir suret gibi çöp sepetine atan "Nâzım Hikmet"in yeni ma'şukası "Halk" dediğimiz her kımıldanışında bir dünya yıkıp, bir dünya yapan milyon başlı, milyon gözlü, milyon ağızlı, muhteşem bir canavardır.

Halbuki,

Üç telli saz
Milyonlarla ağzı,
Bir tek ağızla
Güldüremez.

"Nâzım Hikmet"in yeni aşkına lâyık olmak isteyen şiiri "Dağlar gibi, dalgalarla, dalgalanan" vahşi bir orkestradır ki, harekete geldiği zaman sanılır ki,

Yatağını değiştirmek isteyen
Nehirler
Taşıyor
Ağır sesli çekiçler
Sağır
Örslerin kulağına
Haykırıyor
Sapanlar güreşiyor
Tarlalarla
Tarlalarla.

Müthiş bir fırının ateşlerinde eritilmiş muzaffer top tunçlarından kılınç ve kalkan çeliklerinden, taç altınlarından dökülmüşe benziyen ve harp ve ihtilâl velvelelerile ürkmüş insan kalabalığı sayhalarile derin derin uğuldayan bu "Meydan" şiiri için eski âşıkların vezni bir "Zırıltı" değildir de nedir? "Nazım Hikmet" dev ellerile eski musiki kutusunu sarp kayalara çarpıp parçalayarak, yeni nazmının, havaya gürültülü ateşinden fıskiyeler gibi fışkıran, korkunç ve tatlı musikisini vücude getirmiştir.

"Bahr" taksimatından dolayı serbestçe istimali nisbeten müşkül olan aruz veznini maksadına kâfi bulmayan "Nâzım Hikmet", "serbest nazım" fikrini hece vezninde neşvü nüma ettirmiştir.

Heceli "serbest nazım" benim on altı sene evvel düşündüğüm serbest aruz veznine nisbetle ezher cihet muraccahtır. Ve ona nazaran büyük bir terakki adımı teşkil eder. Aruz vezninin faziletleri ne olursa olsun, duvarları rengârenk çinilerle kaplanmış bir veli veya sultan türbesi gibi asilâne ziynetlerine rağmen ölüm ve uhreviyetin haşyet ve kutsiyetile doludur. Bu veznin ziyası renkli camlardan sızıp gelen bir ziyadır, dışarının güneş aydınlığına asla benzemiyor.

"Nâzım Hikmet"in serbest hece vezni tarla, kır, dağ yeşilliği, sema maviliği ve güneş ziyası içinde neşeli bir panayır musikisini andırıyor.

Müheykel uzviyeti, bir yaz seması üzerinde dolaşan beyaz bulutların zemini üzerine teressüm etmiş bu genç hava ve ziyâda yeni bir hayalin ulvi hendesesini inşa etmekle meşgul bâkir bir insaniyetle konuşuyor.

Harabelerde tünemiş baykuşlar fırtınalı semalardan gelen bu şahinin vahşi ıslıklarını anlamazsa bunda şaşacak ne var?□

(Akşam, 28 Eylül 1924)

bölümlere ayrılmış yaşamını açıklamaktadır.

Ben kurtarıp kelimeyi nida ve sual
işaretlerinden
büyük kavgada
açık ve endişesiz
girdim safa.

İşte bu, bizim nida ve sual işaretlerinden kurtulmuş, açık ve endişesiz olarak Nâzım'ın çevresinde sıkıca kenetlenmiş olduğumuz bir şekildir.

NÂZIM HİKMET

HAPİSTE YATACAK OLANA BAZI ÖĞÜTLER

Dünyadan memleketinden insandan
umudun kesik değil diye
ipe çekilmeyip de
atılırsan içeriye
yatarsan on yıl on beş yıl
daha da yatacağından başka
sallansaydım ipin ucunda
bir bayrak gibi keşke
demeyeceksin
yaşamakta ayak direyeceksin.

Belki bahtiyarlık değildir artık
boynunun borcudur fakat
düşmana inat
bir gün fazla yaşamak.

İçerde bir tarafınla yapyalnız kalabilirsin
kuyunun dibindeki taş gibi
fakat öbür tarafın
öylesine karışmalı ki dünyanın kalabalığına
sen ürpermelisin içerde
dışarda kırk günlük yerde yaprak kıpırdasa.

İçerde mektup beklemek
yanık türküler söylemek bir de
bir de gözünü tavana dikip sabahlamak
tatlıdır ama tehlikelidir.

Tıraştan tıraşa yüzüne bak
unut yaşını
koru kendini bitten
bir de bahar akşamlarından
bir de ekmeği
son lokmasına dek yemeyi
bir de ağız dolusu gülmeyi unutma
hiçbir zaman.

Bir de kim bilir
sevdiğin kadın seni sevmez olur
ufak iş deme
yemyeşil bir dal kırılmış gibi gelir
içerdeki adama.

İçerde gülü bahçeyi düşünmek fena
dağları deryaları düşünmek iyi
durup dinlenmeden okumayı yazmayı
bir de dokumacılığı tavsiye ederim sana
bir de ayna dökmeyi.

Yani içerde on yıl on beş yıl
daha da fazlası hatta
geçirilmez değil
geçirilir
kararmasın yeter ki
sol memenin altındaki cevahir.

(1949)

Günlükten Seçmeler

Kemal Özer

4 Şubat 1973

Papirüs'ün ilk cildini karıştırırken Cemal Süreya'nın Nâzım üzerine yazdığı bir yazıyı okudum. Aslında bir hesaplaşma yazısı. Anlatımı, konu yu ele alışı dikkatimi çekti. Anlatım, insanı sürükleyecek kadar akıcı; sevimli gözlemler, ilginç değinişlerle dolu. Bu arada bir şey gözden kaçıyor: Katı cümleli, insafsız yargılar yerine, zekice düzenlenmiş, tepki yaratmayan, ama gene de kıyasıya eleştiriler getirmesi.

Evet, insanın kuşku duymasına, sorular sormasına olanak bırakmayan bir anlatımın altında can damarından vurmaya çalışan, alabildiğine gözüpek bir saldırı yatıyor. Öyle ki, değinip geçtiği bir yerin üstünde durmak aklınıza bile gelmiyor, olağan buluyorsunuz söyleneni. Acaba öyle mi? Saptadığı özellik gerçekten var mı? Hiçbir yöntemi sezinlemediğiniz, izlenimlerini yazıyormuş sandığınız halde, biraz dikkatle bakarsanız, nesnellikten uzak oluş salt Cemal Süreya'nın yazış biçiminden gelmiyor. Aslında onun *dünya görüşü* nesnelliğe karşı. Hiçbir söylediğini temellendirmeye, örneklerle belirtmeye kalkmıyor.Kuşkusuz doğru şeyler var söyledikleri arasında. Bir yan tutmanın katı gerçekçiliğini beklemek de olası değil. Ama aslında Nâzım'a bütünüyle karşı olduğu, yalnız bu karşıtlığı açık, anlaşılır, belirli bir yapıda ortaya koymaktan kaçındığı da açık. Eğer bir aydınlanma içindeyseniz, yazarı ele veren niyetinin izlerini bir an görüp yakalayabilirsiniz. O da zaten bu ışığın yakaladığı anlara karşı silahsız.Diyeçeği bir şey yok. Diyeceği; bulanık, kaypak, belirsiz kalacak olanlara, buna boyun eğecek olanlara. Onları aldatacak sevimli bir anlatımı var. Yerinde görüşleri var. Gizlemeden gizlemek için bir sürü yetenek.

Belirsizliğin her çeşitine karşı koymanın gereğine bir kez daha inandım. Nerde bir belirsizlik varsa orda gizlenmek istenen bir şey var. Cemal Süreya nesnel eleştirmeye, Asım Bezirci'ye neden karşı çıkmıştı? Nesnel eleştirmede hoşlanmadığı somut veriler değil miydi? Gerçekleri doğru yansıtıp yansıtmadığını bulma gücü değil miydi? Ne demişti? Nesnel eleştirme, yapıtı canlılığından sıyırıyor, öldürdükten sonra kesip biçmeye benziyor. Sayılamayla, sözcük saymayla bir tutmuştu nesnel eleştirmeyi. Nâzım'ı ele alışını, eleştirişini haklı gösterebilecek tutum, nesnel eleştirmeyi ortadan kaldırmakla, hiç değilse gözden düşürmekle ayakta kalabilirdi ancak. Edebiyat yapıtı bizim dışımızda bir nesne mi, değil mi temel sorusuna kadar inmemize yol açmasın diye, böyle bir gidişin önü nesnel eleştirmeye yapılacak saldırılarla kesilebilirdi ancak. Edebiyat yapıtı biz olmasak da vardır, bizim dışımızdadır, nesnel olabiliriz karşısında diye düşünmek temelde hangi doğrultuya çekiyor bizi? Edebiyatı nesne durumuna indirgemek onu küçümsediğimizi gösteriyor diye okura nesnel eleştirmeyi kötülemek, aslında bu doğrultuya ters düşmek, daha kurnazcası onu gizlemektir.

Şimdi burda bir şey önem kazanıyor. Düşüncenin karşısına düşünceyle, dünya görüşünün karşısına dünya görüşüyle çıkıldığı gibi estetiğin karşısına da estetikle çıkmalıyız. Nâzım'ı Cemal Süreya'ya karşı savunmanın yolu bu estetiği ortaya koymakla olur. Kimsenin böyle bir girişimi var mı? Bilmiyorum. Kimse böyle bir gereksinim duydu mu?

25 Temmuz 1973

Nâzım'ın *Kemal Tahir'e Mahpusaneden Mektuplar*'ını bitirdim. Ölümle *Elise* romanının etkileyiciliğini nasıl andımsa, şimdi de bu romanla *Mektuplar*'ı öyle yan yana getirmeliyim. Dört yüz sayfa boyunca Nâzım'ın "gerçek yaşam"ından geçtim. Bir romanda altı çizilen şey yaşamsa o bir düzene konarak verilir. *Mektuplar*'da ise yaşam olağan bir dağınıklıkta akıyor.

Bir sözcükle anlatmak gerekirse, Nâzım'ın bitmek tükenmek bilmeyen umudu, gerçekçi iyimserliği, çalışma gücü beni etkiledi.En zor koşullarda bile yıkılmaması, bilincinin sağlamlığını vurguluyor. Bir dava uğruna

içeri düşüp bunca yıl direnmesi, daha yargı giymeden türlü çeşitli ağız kullananların çoğaldığı şu günlerde, insana "inanç tazeleme" coşkusu veriyor.

Bir ozan olarak, *Mektuplar*'ı okuyup da eli kolu bağlı çalışan Nâzım'ın verimi karşısında kendi verimsizliğinden sıkılmamak, sanatında başarılı olmayı her şeyden önce ülke ve dünya halklarına(sık sık belirttiği üzere) bir borç gibi görmemek olanaklı değil. Zaten üzerinde durduğum kimi tasarıları, tatil bitince yeniden düzenlemeye söz verdim. İlk işlerimden biri *Mektuplar*'ı, değindiği önemli sorunlara göre taramak ve bir çizelge yapmak olsun. İkincisi, şimdiye değin okumadığım Nâzım'ları saptayıp okumak.

31 Ocak 1975

Hareketli bir ay geçti sayabilirim. Dostlar Tiyatrosu üzerinde durmalıyım ilkin. Üç gösterilerine gittik. Nâzım'ın şiirlerinden oluşan ve Genco'nun tek başına sunduğu *Kerem Gibi* çok etkileyiciydi. Özellikle Nâzım üzerinde çalışma yapmak istediğim günlerde mutlu bir raslantı.

Genco'nun da belirttiği gibi, Nâzım'ın bilinen şiirlerini sahne üzerine çıkarmak yeni boyutlar kattı onlara. Bir kez, etkileyiciliği arttı. Taşıdığı dinamizm, gözle okunduğu zamankinden çok belirgin çıktı ortaya. Ses, mimik ve öteki sahne öğeleri bu şiirlerdeki vuruculuğu seyirciyle bütünlemiş oldu.

İkincisi, yalnız bir sergileme değildi. Bir araya gelmekle tek tek şiirlerin güzelliğini aşıyor, onları ayrıca bu bir araya gelişin zenginliğine ulaştırıyordu. Öyle ustaca bir seçim yapılmıştı ki, şiirler kendiliğinden bir yaşamı baştan sona önemli konaklarıyla çizdiler, bir düşünce ve eylem dünyasını yaşattılar. Burda şunu bir kez daha anladım: Nâzım, yaşadıkları ve yazdıklarıyla bir bütün. Çok kişi için benzerini duymuşuzdur, ama ne olduğunu ancak bu gösteriyle tam kavrayabildik. Şiirin yaşam içinde nasıl bir etkinlik olduğu da tanıtlanıyor böylece. Ozanın yaşamıyla besleniyor, oluşuyor, amâ bu candan ilişkiyi yadsımayan bir sonuca ulaşıyor, yani onun yaşamıyla özdeşleşiyor. Şiirine baktığımız zaman Nâzım'ı görüyoruz, Nâzım'a baktığımız zaman da şiirini. Bunun böyle olduğu bu gösteriyle elle tutulur duruma geldi..

Nâzım Hikmet Portresi.
Mehmet Aksoy-Mermer (1977)

Salt yaşam olaylarını izlemekle kalmıyoruz,Nâzım'ın düşünce serüvenini, yaşama bakışını, izlenim ve duygularını da kavrıyoruz bu şiirlerde. Sürekli devinen, gelişen, değişen varlığının anlatımı oluyor çünkü. Etle tırnak gibi birbirinden ayrılmaz bu birliktelik, uçsuz bucaksız bir insanı seriyor gözler önüne. Şiirin nasıl bir gereksinim olduğunu görüyoruz onda. Nasıl köklü bir derinlikten kaynayıp sözcüklere bürünüyor, sonra nasıl bize, bizim gereksinimlerimize ulaşıyor kavrıyoruz.

Genco'nun başarısı onu tek boyutlu koymaması. Yalnız yiğit değil sözgelimi. Yalnız eylem adamı değil. Ama hepsi. Seviyor da, düşünüyor da, dövüşüyor da. Gerçekteki gibi, yani bütün zenginleştirici derinliği ve çoğulluğuyla.

Bittiği zaman, üstümüz başımız bir insan yaşamına batıp çıkmış, onun serüveni, düşünceleri her yanımıza sinmiş, bulanmış oluyor.

Zaten kitaplarında var, yeniden sahneye çıkarmaya ne gerek duyuldu diye soran avanak eleştirmenin anlamadığı şu: Her gereksindiğimizde dilimize gelen türkü nasıl kaçıncı kez yineleniyor ve biz onu her kez *yeniden* söylüyorsak, Nâzım da o denli bildiğimiz, ezberlediğimiz dizeleriyle kendini ve bizi bir kez daha yenilemekte, karşımıza yaşamı çıkarmakta. Ondan kim usanası?

21 Nisan 1975

Asıl istediğim, Nâzım'la ilgili çalışmaya başlayabilmekti. Zaman zaman cansızlığı yenip kafamda bir şeyler oluşturdum. Ama kâğıda dökmeye fırsat yaratamadım. Aşağı yukarı kurgusu hazır. Şöyle sıralayabilirim: 1. Giriş (Bu bölümde bu işe niçin kalkıştığımı anlatacağım. Türk toplumcu şiiri açısından Nâzım'ın şiir pratiğinin eşsiz bir kaynak olduğunu, bugün toplumcu şiirimizin içinde bulunduğu sorunlara bu pratikten çıkacak birtakım sonuçların yol gösterici ipuçları sağlayabileceğini belirteceğim) 2. Kavga Ozanı Nâzım Hikmet (Bu bölümde Nâzım'ı en iyi niteleyecek kavramın kavga olduğu vurgulanacak. Kavgayla ozanlığın arasındaki ilintinin nerden geldiği incelenecek. İlk şiirlerinde dolaylı iken bu ilinti, sonradan bilinçli hale geldiği belirtilecek. Dünya görüşüyle kavganın bir neden/sonuç bağıntısı olduğu, zorunlu bir bağıntı olduğu gösterilecek. Amaç, kavgayı zorunlu kılıyor.Ozanın amacı böyle bir sanata onu yöneltiyor. Çünkü bu amacın içsel bir niyet olarak kalması değil, gerçekleşmeye yönelmesi gerekir.) 3. Bu kavganın Nâzım şiirinde örnekleri nelerdir? (Bu bölümde kavga kavramının yapıtlarda nasıl yer aldığı incelenecek. Kavga anlayışının gelişmesi gösterilecek. Hangi yollarla bu kavganın yapıldığı araştırılacak) 4. Saptanabilen yöntemler şöyle sıralanabilir: Güncellik, taşlama, edebi kavgalar, tarih gereçleri, felsefe düzeyinde düşünsel yapıtlar. 5. Kavga yöntemleri nasıl bir estetik yapıyla gerçekleştirilmiştir? (Bu bölümde estetik yapı araştırması şu bölümleri içerebilir: İmge anlayışı, ses, anlatımcılık, sözdizimi, uyum vb.) 6.Nâzım'ın şiir pratiğinden çıkacak sonuçlar: a-kavga anlayışının genişliği, b-kavga şiirinin estetik yapısı, c-ikisi arasındaki zorunlu ve gerekli bağıntılar. □

YANNİS RİTSOS

BİR AD MÜZİK VE EVRENE DÖNÜŞÜNCE

(Türkçesi: Cevat Çapan)

Nâzım kardeşim
mavi gözlü Nâzım
mavi yüreğin
ve daha da mavi düşlerinle
sen ki karanlığa derin derin
baktığın zaman
en ufak bir kin duymadan
karanlığı bile mavileştirirsin

Nâzım
sen ki bir kadeh şarap
ve güzel bir kadının diziyle
üzerinde sevdanın halk bayrağı
dalgalanan bir deniz köşesiyle
ufukları ağartır
bir pencere açarsın
her şeyin yok olduğu yerde
ve tepelerden taşlar yuvarlanır keyifle
kayıklara kadar
ve sokak fenerinin altında
bir köpek düşlere dalar

Nâzım
senin küçük sokak çalgıcılarını gördüm
Galata Köprüsü üstünde
senden birkaç dize saklıydı
keman kutularının içinde
söylemeye izinli olduklarından başka birkaç dize
bulutlara bakarak bekliyorlardı
onları söyleyebilecekleri günü
(bazan bir keman Nâzım
sıkılmış bir yumruk gibidir
ve sıkılmış yumruğun içinde
bir kanat gizlidir)

Nâzım
grevci dok işçilerini gördüm
vinçler direkler şiirler arasında
çuvallar sandıklar güller arasında
ve büyük geminin yanında
bekleyen iki mavi ışık
demir almak üzereydi gemi
(Kim bilir hangi yolculuğa?)
kavgaydı bu
sevdaydı bu
ve sen Nâzım kaptanıydın
sınırlardan öteye yönelen bu yolculuğun

Nâzım
biri çıkıyordu geminin merdiveninden
kafeste kanaryalarıyla
papuçlarının bağları çözük
"günaydın" demesi gerekirken
"kırmızı" diyen biri
bir kadın ağlıyordu kapıda
balıkçı geçti kimsenin gözüne ilişmeden
saatinin içinde
tozlu camın altında
küçük bir balık bağırıyordu
sen duydun onu ben duydum
ve istedim ki
en karanlık sözcüğü vereyim de
apak olsun yeniden
direttim
bugünkü gibi
her zamanki gibi
hepimiz gibi
işte böyle,Nâzım

Ama sen Nâzım
hangi zındandan
gecenin hangi köşesinden
hangi ölümden olursa olsun
gülümsüyorsun
dünyanın gülümseyişini koruyan
o masmavi gülümseyişinle
Nâzım kardeşim
yoldaşımız bizim
selâm selâm Nâzım

Nâzım
sen bizi öyle çok sevdin
biz seni öyle çok sevdik ki
küçük adınla çağırır herkes seni
herkes sen der sana
Fransa'da Rusya'da Yunanistan'da
Aragon da Nâzım
Neruda da Nâzım
ben de Nâzım
özgürlük ki adlarından biridir senin
o senin en güzel adın

Selâm Nâzım

TERSİNE AKAN SULAR:

Çağlar Boyunca Ünlü Davalar ve Savunmalardan Seçmeler

Nâzım Hikmet Davası

Bu dizinin amacı, çağlar boyunca; işlenmemiş, uydurma suçlardan dolayı adaletsiz, peşin hükümlü, mahkûmiyet kararını önceden vermiş mahkemeler önüne çıkarılan insanları bir arada sunmaktır. Sokrates'ten Nâzım Hikmet'e dek, düşünen kafaları, suçsuz suçluları, düzmece suç kanıtlarıyla cezâ görenleri bir arada anmak...

Bu bir inceleme yazısı ya da tarihin karanlıklarında kalmış gizli gerçekleri gün ışığına çıkaran bir çalışma değildir. Derlediğimiz örneklerin tümü de bilinen olaylar. Ancak tarihin çeşitli dönemlerinde, değişik ülkelerde görülen bu haksız davaların derlenmesiyle vurgulamak istediğimiz bir nokta var: Ceza vermeyi kafalarına koymuş olanlar, her zaman "adalet"i kendilerine alet etmişlerdir! Yasalara dayanarak oyunlar oynamışlar; din adına, toplum adına, yasalar adına adaleti kan lekeleriyle kirletmişlerdir! Ama doğaldır ki, bütün çağlarda, bütün cezalara karşın güneşi balçıkla sıvayamamışlar, insan düşüncesinin önüne set çekememişler... Hazırladığımız bu dizi aslında Sokrates'ten başlayıp Nâzım Hikmet'le bitiyordu. Nâzım Hikmet'in 85. doğum yıldönümünü için Yeni Düşün Dergisi'nin hazırladığı özel bölüm/ nedeniyle dizinin son davasını başa aldık.

Hazırlayan:
Necati Güngör

Yıl: 1938

Ülke: "Dört nala gelip uzak Asya'dan Akdenize bir kısrak başı gibi uzanan" TÜRKİYE!.. Ya da, değerli hukukçu Mehmet Ali Sebük'ün deyimiyle, "adli hatalar ülkesi"...

Dimitrov'un Leipzig'te yargılanmasının üzerinden beş yıl geçmiştir... Türkiye'de bir Hitler düzeni yoktur elbette, olmamıştır. Ne ki, ülkemizdeki otokratik yönetimin sloganı, "çok parti, demokrasi, özgürlük" gibi kavramlar olmasına karşın, zaman zaman "keyfi" bir yönetimin izlerini taşıyan uygulamalar görülmüş, 1924 Anayasası ve onun getirdiği sınırlı özgürlükler bile askıda kalmış, Anayasa'ya ters düşen yasalar çıkarılmıştır. Özellikle 1930 yılından sonra Avrupa'da beliren ve çok partili düzeni reddeden, tek parti düzenini savunup uygulayan ve büyük ölçüde başarı sağlar görünen faşist rejimlerin etkileri, Batı ülkelerinden daha çok ülkemizde ortaya çıkmıştır.

Türkiye'ye yansıyan bu etkilerden birini ozan A.Kadir şöyle anlatıyor:

"O zamanlar, tâ 1938'lerde Alman faşizmi azgın bir hale gelmişti. Ortadoğuda tam bir egemenlik kurmuştu. Harp Okulu'nda kitap okumaya meraklı bir avuç genç vardı. Bu gençler ırkçı ve Turancı bir başka grubun hışmına uğradı. Harp Okulu, Ankara allak bullak oldu. Bugün yarın darağaçları kurulacakmış gibi hava esti ortalıkta. Sorgular sualler, mahkemeler derken, bu çocuklar kabahatli kabahatsiz, kurunun yanında yaş misali, gürültüye gittiler. Kimi hapis cezası yedi, kimi alaya çıkarıldı, kimi kâtip sınıfına ayrıldı. Bunlar içinde sosyalist fikirler taşımak şöyle dursun, dünyadan habersiz olanlar bile vardı. Ama bu olayın asıl acı yanı, o zaman 37 yaşında olan Nâzım Hikmet'in bu gençlerin varlığından bile haberi yokken, tevkif edilerek onlarla birlikte muhakeme edilmesi ve on beş yıla mahkûm olmasıdır."

Nâzım Hikmet davası, nedense biraz Dreyfus davasını andırır. Dreyfus olayındaki Du Paty de Clam'ın benzeri Şerif Budak'tır. Kendisi binbaşıdır ve olayı soruşturmakla görevlidir. Öyle bir mantığa sahiptir ki Budak, yiyemediği yemeği hademeye veren öğrenciyi komünizm suçu işlemiş sayar. Hitler hayranı bir öğrenci, dünyanın klasikleşmiş yazarlarını okuyan bir başka öğrenci-

ÖZGÜRLÜK

Ferruh Doğan

nin sıra arkadaşı olması nedeniyle "komünistlere yakınlık" suçu işlemiştir onun gözünde!

Dreyfus olayını yönlendirenlere benzeyen bir başka kişi ise, Çakmak'tır. Nâzım Hikmet davasında, Çakmak, muhakeme yanlısı da değildir. Bir anlık bir öfkeyle, tutuklu bir avuç çocuğun kurşuna dizilmelerini bile buyurmuş, fakat sonra bundan vazgeçilmiştir.

Kitap okudukları için tutuklanıp hücrelere konulan "gerçeği itiraf etsinler" diye de, gece gündüz baskı gören bu bir avuç çocuğun Nâzım'la ilgileri ise, içlerinden bir ikisinin şiir merakı ve Ömer Deniz adlı öğrencinin Nâzım'la tanışmaya, görüşmeye özenmesi... Ömer Deniz bir kez evine gider Nâzım'ın, bir kez de Beyoğlu'nda İpek Sineması'nda karşılaşırlar... Ve Nâzım, her defasında kibarca başından savmaya bakar bu üniformalı çocuğu. Bütün ilişki bu kadardır. Ama onun, "orduyu isyana teşvik suçu" işlemesi için yeterlidir bu kadarı!

Du Paty de Clam'in kafadarı Şerif Budak'ın dayandığı ipuçlarından biri de, Şadi Alkılıç'ın, karısı Hikmet'e çektiği bağlılık telgrafıdır. Şöyle der telgrafta: "Anama nasıl bağlı isem, Hikmet'e de öyle bağlıyım."

Hikmet, kim olabilir? Olsa olsa Nâzım Hikmet'tir! Demek komünist şaire bağlılık telgrafı!

Soruşturma boyunca kurşuna dizilme korkusu altında tutulur çocuklar; gece yarıları, hiç nedensiz, hücrelerinden alınıp belirsiz yerlere sürüklenirler. Kimileyin parlak vaatlerle, Nâzım aleyhinde konuşmaya zorlanırlar.Bunlar sökmeyince,mahpus kaldıkları yere, ajan sokarlar. Ajanların biri çıkar, biri girer içeri... Amaç, Nâzım'ı mutlaka yakmaktır; bunun için de, hiç değilse hileli yollarla kanıt elde etmek gerekmektedir... Çünkü kendileri de farkındadır, ellerindeki belgelerin suç kanıtı olmadığının...

Sonunda bu uydurma, zorlama, kendilerinin bile inanmadıkları sözde kanıtlarla iddianame hazırlanır. Duruşmalar başlar. İlk duruşmada Savcı Budak'ın iddiaları reddedilir. Nâzım'dan direktif aldığı söylenen Ömer Deniz, böyle bir şeyin vaki olmadığını, soruşturma sırasında baskı yapıldığını ifade eder... Keza Nâzım da karşı çıkar, böyle bir iddiaya... Ancak mahkeme önceden karar vermiştir. Nâzım Hikmet'in suçluluğuna! Yargıç yerindeki kişiler vicdanlarını kirli bir gömlek gibi çıkarıp atmışlar sepete... Gerçek ne olursa olsun; hukuk, yasa hükümleri ne derse desin, ceza verilecektir. Bunu, mahkeme üyelerinden ve A.Kadir Meriçboyu'nun subayı olan Binbaşı Fuat Bey, şöyle ifade eder: "İşin içinde bir şey yok, biliyorum Abdülkadir. Ama siz hazır olun, ne yapalım, yukarıdan geliyor emir, size ceza vereceğiz, oğlum."

Savcı Şerif Budak, Harp Okulu öğrencilerinden Turancılığı benimsemiş iki kişi ayarlar tanık diye. Bunlar gelip özellikle A.Kadir Meriçboyu aleyhinde konuşurlar. Meriçboyu tanıkları sıkıştırır. Aralarındaki konuşmanın tarihini sorar onlara; tanıklar anımsamaz; neden o zaman ihbar etmediklerini sorar; bu kez mahkeme başkanı tanıkları kaçırır, bir an önce dışarı çıkarır... Buna karşılık A.Kadir Meriçboyu, kendi grup komutanıyla bölük komutanının tanık olarak dinlenmesini ister. Mahkeme tanıkları çağırır. Ama tanıklar, mahkemenin aradığı değildir; onlar öğrencilerin lehinde, yani gerçeği konuşurlar... Bu nedenle de, mahkeme, lehte konuşan tanıkların ifadelerine değer vermez!

A.Kadir Meriçboyu yargılamanın sonunu şöyle anlatıyor:

İlya Ehrenburg

...Roma'da karşılaştık onunla; onun şiirlerini okuyacağı bir akşama gitmiştim. Sanattan kolay anlaşılırlık beklemenin yersiz olduğunu anlattı uzun uzun. Kimi zaman onun şiirlerini herkesin anlayabileceğini, bunlardan birinin ötekilerden üstün sayılmasına her zaman karşı çıkacağını anlattı. "Bütün güllerin bakımı, bir gülyağı fabrikası müdürüne bırakılamaz. Her yıl yeni gül çeşitleri yetiştirilir; yalnızca gülyağı çıkarmak değildir amaç; güllerin rengi ve kokusu da olduğunu unutmamak gerek. Bazıları, estetikçiler, gülün buğday ya da mısırdan üstün tutulmasını isterler. Bazıları için ise, gül demek büyük bir bütçede küçük bir rakam demektir. "Bunları anlatırken birden bir çiçekçinin önünde durdu ve: "Şu güllere bakın bir kez" dedi.

"İşte bu 1938 Harp Okulu muhakemesi bu minval üzere cereyan etti. Savunmalar filan hiç kâr etmedi. Mahkeme köş dinledi hep. Kararlıydılar. Hepimize ne verileceği önceden tespit edilmişti. Sonradan kulağımıza çalınan bir habere göre, kaçar yıl verileceği önceden tespit edilmiş."

"Bizim bu 1938 olayında Entelijan Servis önemli rol oynadı derler. Olay üzerine İngiliz gazeteleri çok şeyler yazmışlar. Ayrıca Nazi Almanya'sının da gizli baskısı ve sahte dostluğunun, bizim ezilmemizde çok önemli rolü olmuş."

Mahkemenin kararı Nâzım Hikmet'e 15 yıl ağır hapis, Ömer Deniz'e 7.5 yıl. Mustafa Ergun'a 6 yıl. Orhan Alkaya ile A.Kadir'e 5 yıl 10 ay. Necati Çelik'e 6 yıl verilmiştir.

Mahkemenin delil yetersizliği ya da suçsuzlukları nedeniyle cezasız bıraktığı birkaç çocuk ise, "memleketin selameti ve yüksek menfaatleri" göz önüne alınarak okuldan atılırlar...

Asılsız ihbarı yapan ve Şerif Budak'ın iddialarına dayanak yaptığı yalancı tanıklara gelince, onlar da altın saatlerle ödüllendirilirler!(...)

Mahkemenin kararı temyiz edilir. Ancak minareyi çalan kılıfını da hazırlamıştır elbet. Temyizin sonucunu da ozan A.Kadir şöyle anlatır:

"Sonradan kulağımıza bazı söylentiler geldi. Fevzi Çakmak sonuna kadar baskı yapmış Yargıtay'a, Nâzım'ın cezası mutlaka onaylanacak, diye. Oysa Yargıtay'da çoğunluk, Nâzım'ın hiçbir suçu olmadığı kanısındaymış. Ama en son gün, üyelerden biri, aklımda kaldığına göre İlyas Paşa, düşüncesini değiştirmiş. Nâzım'ın 15 yıllık ağır hapis cezası böylece çoğunlukla onaylanmış."

Harp Okulu davasında Nâzım Hikmet'in bir şansızlığı da, mahkemenin tek hukukçu üyesi olanKâzım Yalman'ın sadistliğiydi. Ceza vermekten ve sanıklara dayak atmaktan zevk duyan Yalman'ı, Nâzım Hikmet'in avukatlarından Saffet Nezihi Bölükbaşı şöyle anlatıyor:

"En yüksek kumanda katında verilmiş olan bir buyruğun yerine getirilmesinde bile yargıcın insaflı olması halinde sanığı büsbütün mahvolmaktan koruyabilme olanağı vardır. Nâzım Hikmet'in bir asker kişiyle görülmüş olması, en yüksek kumanda ka-

T.C.
Donanma Komutanlığı
Askeri Mahkemesi

Kadıköy
29 Ağustos 938

Hüküm Fıkrası

TÜRK ULUSU ADINA
Hüküm vermeye mezun Donanma K.As.Mahkemesi.
Reis : İhtiyat Filo K.Albay Ertuğrul Ertuğrul
As.Hakim : As.Ad.Hakim Salih Köniman
Aza : Dumlupınar Denizaltı G.K.Kur.Bnb.Rıfat Özdeş
Aza : Dz.Altı Gml.K.Kur.Bsk.Kur.Bnb.Kemal Bozkurt
Aza : Yavuz G.I.Topçu Subayı Gv.Bnb.Ethem Çeviker
ve iddia makamında As.Ad.Hakim Şerif Budak ve zabıt kitabetinde Sadri Gada hazır oldukları halde 29 Ağustos 938 Pazartesi günü saat 9.'da Erkin gemisinde mahalli mahsusunda açık olarak toplanarak askeri isyana tahrik suçundan dolayı Harp Okulu Askeri Mahkemesi'nce 15 sene müddetle ağır hapise mahkûm ve cezasını çekmekte olan Hikmet oğlu Nazım Ran(...), hakkında yapılan müteaddit duruşmalar sonunda tahassul eden kanaate göre esbabı mucibesi bilahare tebliğ edilmek üzere aşağıda yazılı hüküm verilmiştir.

İcabı görüşüldü ve düşünüldü:

1- Suçu sabit görülen Nazım Ran'ın suçuna uyan Askeri Ceza Kanunu'nun 94. maddesi mucibince ve siyasi fikirleri, mazidi neşriyatı ve evvelki mahkûmiyetleriyle pek aşikâr bir surette bir komünist propagandacısı olduğu anlaşılan ve bu arzularını Donanma dahilinde kuvveden fiile çıkarmak için Başgedikli Hamdi Alevdaşı bu maksadının husul bulmasına ve genişlemesine âlet ittihaz ederek Donanma'nın inhilâl ve ihtilâle maruz kalmasına ve şu suretle memleket müdafaasına yapacağı büyük tehlike ve zararlar ve yapılması istenilen suçun kasdındaki redaet ve ağırlık takdiri şiddet sebebi addile takdiren(20)sene müddetle ağır hapis cezasıyla cezalandırılmasına ve T.C.K. 31. ve 33. maddeleri mucibince hidematı ammeden müebbeden mahrûmiyetine ve ceza müddeti zarfında hacr altında bulundurulmasına ve mumaileyh 29.3.938 tarihinde Harp Okulu Askeri Mahkemesi'nce askeri isyana tahrik ve teşvik suçundan dolayı mahkûm olduğu (15) sene ağır hapis cezası Askeri Temyiz Mahkemesi'nden geçmek suretiyle kat'ileşmiş ve halen bu ceza infaz edilmekte bulunmuş olmasına ve şu sebeple içtima ceraimin mevcudiyetine binaen T.C.K.77 ve 69.maddeleri hükümlerine tevfikan hükmedilen(20)sene ağır hapis cezasının üçte ikisi olan 13 sene 4 ayın evvelce mahkûm olduğu 15 sene ağır hapis cezasına zammile(28)sene(4)ay müddetle ağır hapis cezasıyla mahkûmiyetine müebbeden hidematı ammeden mahrûmiyetine ve ceza müddeti zarfında hacr altında bulundurulmasına(...)

tını evhamlandırabilir. Bu evham onun hakkında Askeri Ceza Yasası'nın 94. Maddesinin uygulanmasını bir önlem olarak düşündürmüş ve buyurulmasına da neden olmuş olabilir. Açık seçik yasaya aykırı olan böyle bir buyruğa karşı gelmeyecek olan böyle bir mahkemenin hâkimi, bu durumda kanun maddesindeki cezanın en aşağı miktarını pekâlâ uygulayabilirdi. Böyle olsaydı Nâzım Hikmet'e 5 yıllık bir ceza verilecekti. Oysa beş yıl yerine on beş yıl verilmiş olması, mahkeme kurulundaki kıta subaylarının değil; elinde kanun kitabı bulunan hakimin marifetidir.

"Nitekim benim daha sonraki bazı izlenimlerim ve duyduklarım, Nâzım Hikmet'i yargılayan kuruldaki Kâzım Yalman'ın sadizmini kanıtlayacak niteliktedir.

"İkinci Dünya Savaşı'nda bizim kuşaktan olanları askere aldılar. Ben de 1941'den 43'e kadar Askeri Yargıtay'da raportör olarak askerlik görevimi yaptım. Kâzım Yalman o sıralarda Ankara'da kurulan ve casusluk, hıyanet gibi ağır suçlara bakan 2 numaralı Garnizon Mahkemesine hâkim olarak atanmış, bu mahkemede korkunç isim yapmıştı. Kıyasıya verdiği cezalar bir yana, duruşma sırasında eğer bir sanığa kızarsa duruşmayı tatil edip kürsüden iner, onu döver, tekrar kürsüye çıkıp yeniden duruşmayı açarmış. Bunu görmedim; duydum. Fakat gördüğüm kararları gerçekten kurkunçtu..."

Avukat Saffet Nezihi Bölükbaşı, Askeri Yargıtay'daki raportörlüğü sırasında, Nâzım'ın mahkûmiyetinin, Çakmak'ın buyruğuyla onandığını da saptamıştır. Bölükbaşı'ndan öğrendiğimize göre, kararı inceleyen Askeri Yargıtay'da, Mareşalin açık buyruğuna rağmen bir üye, Albay Zeki Eyüboğlu, onamanın, askeri adliyenin yüzünde kıyamete kadar bir leke olarak kalacağını öne sürerek, ceza kararının bozulmasını istemiştir. Ne ki, Çakmak'ın buyruğuna bir oy eksikliğiyle uymayı bile göze alamayan Yargıtay Birinci Başkanı, Eyüboğlu'nu kuruldan atarak hükmün oybirliği ile onanmasını sağlamıştır!

Devrin egemenleri bununla da yetinmemişlerdir, Nâzım'a kötülük etme yolunda... Hemen arkasından bir de Donanma'yı isyan ettirme suçu uydurulmuştur. Hem de aynı mantıksızlık, aynı tutarsızlık, hukuk ve yasa hükümlerine aykırılık içinde; tanıksız, kanıtsız, ikrarsız olarak ikinci kez yargılayıp yirmi yıl daha yüklemişlerdir Nâzım'a... Avukat Mehme Ali Sebük'ün dediği gibi, eğer yakıştırdıkları suçların karşılığı ölüm olsaydı, önyargılı mahkemeler, gözlerini bile kırpmadan ölüm cezası verebilirlerdi. Çünkü amaç Nâzım'ın varlığını ortadan kaldırmaktı! Yine Sebük'ün bir saptamasına göre, Nâzım Hikmet'e toplam 28 yıl hapislik cezası verilmiştir; O 1963'de öldüğüne göre, eğer 28 yılı bitirmek zorunda kalsaydı ömrü yetmeyecek; ancak ölüsü çıkabilecekti mahpus damından...

Türkiye kamuoyunda çok iyi bilinen Nâzım Hikmet davalarından bu ikincisinin ayrıntısına girmeyi gerekli bulmuyoruz. Zaten Harp Okulu davasındakinin tıpatıp aynısı olan yalan ve iftiralarla yüklenmiştir bu ceza ona! Nâzım Hikmet, donanmaya mensup bir assubay ile ilişki kurar ve ona der ki, donanmadaki yoksul askerlerin adreslerini gönder, onlara para göndereceğim... Bu konuşmasının Tanrıdan başka tanığı yoktur. İlk soruşturmada bu ifadeyi veren assubay, mahkeme önünde, baskı sonucu böyle söylemek zorunda kaldığını, bu sözlerin gerçek olmadığını iddia eder. Eder ama, kararını çok önceden vermiş olan mahkeme "Vatanın ve milletin yüksek menfaatleri ve selameti için" yüksek yerlerden aldığı buyruğu uygulamakta sakınca görmez. Ve bu uğurda ne sanığa, ne de avukatlara en küçük bir savunma olanağı tanımazlar. Karar önceden verildiğine göre, savunmanın ne anlamı var? Ayrıca her iki mahkeme de kamuoyundan gizlenmiştir. Duruşmalara, görevliler dışında hiç kimse alınmamış, kamuoyuna bilgi sızdırılmamıştır. Oysa gerek Dreyfus, gerekse Hitler'in gölgesi altındaki Dimitrov davalarında, yargılamalar kamuoyuna, basına açık olarak yapılmıştır. Bu davalar, hiç değilse görünüşolarak hukuka uydurulmaya çalışılmıştır; oysa Nâzım'ı ortadan kaldırmayı tasarlayan çağdışı kafalar bu kadarcık bir kuralı bile yerine getirmek gereğini duymadan, cellat satırını saklamaya bile gerek görmeden saldırıya geçmişlerdir.

O yıllardaki basın neredeydi? Nasıl oluyor da, bunca haksız bir davayı kamuoyundan gizleyebiliyordu egemenler? Mehmet Ali Sebük şöyle anlatıyor bu konuyu:

"Dört duvar arasında geçen bu trajedinin bağımsız bir tanığı yoktu. Peki basın neredeydi? O devirde gerçek basın diye bir şey yoktu. Tek partinin ekmeğini yiyen ve onun dümen suyunda yürüyen bazı kiralık kalemler vardı. Onların arasında vicdanlı olanları da bulunuyordu. Fakat düşündüklerini nesnel bir bakış açısıyla kâğıda aktaracak yürekleri yoktu Bu yüzden ülkede sürüp giden ve bir ozanı oldu bittiye getirip mezara gönderen totaliter zihniyete karşı çıkacak kimseler yazma olanağından yoksundu."

Bu sözlerin sahibi Mehmet Ali Sebük, Nâzım Hikmet'le aynı dünya görüşünü paylaşmamasına karşın, davaların görülüp karara bağlanmasından on yıl sonra konuya yeniden el atarak Vatan gazetesinde bir dizi makale yayımlamıştır. Sebük, yazdığı bu makalelerde, olayı Dreyfus davasıyla karşılaştırarak, zamanın Cumhurbaşkanı İnönü'yü, Başbakanı, Başbakan Yardımcısı Nihat Erim'i ve Adalet Bakanını uyarmıştır. Ayrıca kamuoyu tarafından bilinmeyen davayı bütün gerçekliği ve çıplaklığıyla gözler önüne sermiştir. Sebük'e karşı kimse çıkıp da yalanlamada bulunamamış, kimse görüşlerini çürütme yoluna gidememiştir. Oysa hükmü veren yargıçlar da, savcılar da okumuşlardır onun yazılarını. Nâzım'ı yakmak için buyruk veren yetkililer, değerli hukuk adamı Mehmet Ali Sebük'ün bu yazılı savunmaları karşısında sus pus olup oturmuşlar, onu tutuklamayı, hakkında dava açmayı bile göze alamamışlardır. Böylece savunmasız insanlara karşı ne denli yürekli ve egemenseler, namuslu ve namusluluğu ölçüsünde de güçlü hukuk bilgisine, savunma yeteneğine sahip bir avukat karşısında acz içine düşmüşlerdir!..

Nâzım Hikmet, o devirde iş esası üzerine kurulu hapishanelere geçip çalışmak suretiyle cezasını yarıya indirmek istemiş, buna da izin verilmemiştir.

Öte yandan, Nâzım'ın daha 1938'lerde akciğerlerinin çürümüş olduğu bilinir. Hapishane koşulları onu daha da kötü etmekte, yeni hastalıklar eklemektedir bedenine... Bunlar, anjin de poatrin, karaciğer bozukluğu, tüberküloz, sinirsel karışıklık ve bunalımlar... Bütün bu hastalıkları raporla saptayan avukat Sebük, Bursa Savcılığının kayıtsızlığı karşısında Devlet Başkanı İnönü'ye kadar çıkar. İnönü, birtakım notlar alır, ilgisiz kalanların adlarını sorar ve Nâzım olayından haberli bulunmakla beraber böylesine açık adli bir hataya kurban edildiğini bilmediğini söyler. Ve Nâzım'ın İstanbul'da hastaneye yatırılması için izin verir. Fakat yine de,. hastalığından ötürü bile —bu onun yasal hakkıyken— boynuna geçirilen cezanın ertelenmesini sağlamaya yanaşmaz kimse. İsmet Paşa, Sebük'e karşı gösterdiği açıkyürekliliği sonuna dek sürdürmez, işi sürüncemeye bırakır. Adalet Bakanına havale eder. Daha çok da Başbakan Yardımcısı Nihat Erim'in konuyla ilgilenmesini ister İnönü. Sebük, Erim'le de özel bir görüşme yapar, Erim, Nâzım'ın suçsuz olduğuna inandığını söyler açıkça. Ama somut herhangi bir öneri getirmez. Bu arada Erim'in, davayla ilgili olarak Sebük'e yaptığı açıklama gerçekten ilginçtir. Erim'in görüşlerini buraya aktarmadan geçmeyi uygun bulmuyoruz: "Nâzım davasıyla Dreyfus olayını gerçekten güzel karşılaştırmışsınız. Birçok benzer noktayı da ortaya koymuşsunuz. Dreyfus davasına ait bu kadar belgeyi nasıl elde ettiniz? Fakat bizde bu alan gerçekten ıslaha

(1952) Nâzım Hikmet, Dünya Barış Konseyi'nde Pablo Neruda'yla.

Pablo Neruda

Moskova'da ve taşrada başka bir büyük şairle de sık sık buluştum: Türk Nâzım Hikmet'le. Bu efsaneleşmiş edebiyatçı, ülkesinin aşırı hükümetlerince onsekiz yıl zindanda tutulmuştu.

...

Bütün bunları dinledikten sonra: "Sen hepimiz için türküler söyledin, kardeşim!" dedim ona. "Ne yapmamız gerektiğini hiç düşünmeyeceğiz bundan böyle. Kuşkusuz. Şarkıya ne zaman başlamamız gerektiğini şimdi hep biliyoruz. Nâzım bana halkının acılarını da anlatmıştı. Ülkenin derebeyleri, köylüleri acımasızca kovalamaktaydı. Nâzım, onların hapishanelere düştüğünü, yiyecekleri tek somunu verip tütün aldıklarını görmüştü. "Şiirin gelecek olduğuna inanıyorum" diyen bu büyük şair, Sovyet Rusya'da yaşamaktaydı. "Şiir insan ruhundan devamlı birşeyler talep eder." dediğini de hatırlıyorum.

muhtaçtır. Bu konudaki yazılarınız da yerindedir.''

Devrin Adalet Bakanı Fuat Sirmen de, Mehmet Ali Sebük'e, Nâzım için çok vaadlerde bulunur. Fakat hastalık nedeniyle Nâzım'ın özgürlüğüne kavuşması konusunda bir iş yapmaz. Sebük defalarca Bakanlığa dilekçe verir, ama kimse aldırmaz buna.

İsmet Paşa'nın izniyle Cerrahpaşa Hastanesine yatırılan Nâzım'a bu kez rapor vermekte ikirciklenirler. Karanlık eller sürekli olarak yapılan girişimleri sonuçsuz bırakır...

Derken, 1950'lere gelinir. İsmet Paşa'nın önderliğindeki tek parti halkın gözünde iyicene sevimsizleşmiştir artık. DP önderleri ise İnönü'yü ve partisini yıpratma yolunda Nâzım'ın durumundan da yararlanırlar. Sebük'ün çabalarına destek olurlar; iktidara gelince ''bağış'' sözü verirler.

Bu arada Nâzım'ın mahpusluk yılları ve içinde bulunduğu bunalım, okurlarımızca ayrıntılı olarak bilindiği düşüncesiyle, bu konu üzerinde yeniden durmayı gerekli görmüyoruz. Ölümünden sonra çeşitli anılar, mektuplar, belgeler ortaya çıkarıldı. Kısacası Nâzım Hikmet'in mahpusluk yılları Türkiyeli aydınlar katında herhangi bir gizliliğe, bilinmezliğe sahip değil... O kadar ki, özel yaşantısının bile ayrıntıları sergilendi, tartışıldı.

...

Devlet Başkanı, Başbakan, Adalet Bakanı ve daha nice devlet adamları, bütün ilgililer Nâzım'ın suçsuzluğu, hastalığı ve Sebük'ün çabaları karşısında susarken, o içeride açlık grevini başlatır.

Yalnız devlet adamları değildir suskunluk içinde olan; devrin anlı şanlı hukuk adamları, büyüklerin akıl hocaları da ağızlarına kilit vururlar korkudan, bilime ve adalete aykırılıkları sineye çekme alışkanlıklarından... Ama bir avuç da olsa, adlarının fişlenmesini göze alanlar çıkmıştır elbet bu ülkenin insanları arasından. Bu kişiler, Nâzım'ı destekleme, kurtarma kampanyasına katılır, imza verir, toplantı düzenlerler... Bunların hepsi yazılmıştır, yayımlanmıştır bugüne dek.

Nâzım'ın dostları, avukatı, bir süre sonra açlık grevinden caydırırlar onu.

DP seçimleri kazanarak Mecliste çoğunluğu ele geçirir. Sıra genel af yasasına gelmiştir. Meclise af tasarısı görüşülürken, özellikle Tevfik İleri tarafından Nâzım Hikmet aleyhine duygusal, mantıktan uzak konuşmalar yapılmıştır.

Nâzım'ın affının aleyhinde olanlar bir önerge verdiler. Verilen önerge kabul edildi. Nâzım'ın affını vaat eden Demokratlar, sözlerini unutmuşlardı. Mahkemenin mahkûm ettiğini, Meclis'in affetmeye yetkili olmadığını söyleyecek kadar demagoglar bile çıktı.

Tevfik İleri'ye göre, Nâzım suçsuz yere mahkûm edilmiş olsa bile mademki komünisttir, varsın hapisanede çürüsün, ölsündü!

(Bunları DP'nin ilk iktidar yılında, iktidar esrikliği içinde söyleyen İleri, ne gariptir, on yıl sonra Yassıada yargılamaları sırasında bir kalp kriziyle can vermiştir. Yassıada savcı ve yargıçları karşısında suçsuz olduklarını ileri süren DP'liler, bir an olsun kendilerini Nâzım Hikmet'le karşılaştırdılar mı; ''Mademki komünist, öyleyse hapiste ölsün!'' sözlerini anımsadılar mı bilemiyoruz...)

Tevfik İleri ve yandaşlarının çabalarına karşın affın çeşitli maddelerinin kapsamı genişletilerek, Nâzım'ın özgürlüğü sağlandı sonunda... Yine gariptir, af konusu Meclis'te tartışılırken, Ağrı Milletvekili Kasım Küfrevi, Tevfik İleri'ye yanıt vererek, onun eski bir Nâzım Hikmet hayranı olduğunu, şiirlerini övdüğünü örneklerle anlatmıştır.□

NÂZIM HİKMET

CEVİZ AĞACI

Başım köpük köpük bulut, içim dışım deniz,
ben bir ceviz ağacıyım Gülhane Parkı'nda,
budak budak, şerham şerham ihtiyar bir ceviz...
Ne sen bunun farkındasın, ne polis farkında.

Ben bir ceviz ağacıyım Gülhane Parkı'nda.
Yapraklarım suda balık gibi kıvıl kıvıl.
Yapraklarım ipek mendil gibi tiril tiril,
Koparıver, gözlerinin, gülüm, yaşını sil.
Yapraklarım ellerimdir, tam yüz bin elim var.
Yüz bin elle dokunurum sana, İstanbul'a.

Yapraklarım gözlerimdir, şaşarak bakarım.
Yüz bin gözle seyrederim seni, İstanbul'u.
Yüz bin yürek gibi çarpar, çarpar yapraklarım.

Ben bir ceviz ağacıyım Gülhane Parkı'nda.
Ne sen bunun farkındasın, ne polis farkında.

Balçık, 1957, 1 Temmuz

Nâzım Hikmet'in Eserleri

Asım Bezirci

ŞİİRLER

1. TEKLİ BASIMLAR

—Güneşi İçenlerin Türküsü, 1928, Bakû

—835 Satır, İstanbul, 1929, 1932 / Ahmet Halit Kitaphanesi / İzmir, Kovan Kitabevi

—Jokond ile Si-Ya-U, İstanbul 1929. Akşam Matbaası/İzmir, Kovan Kitabevi

Varan 3, İstanbul, 1930, Ahmet Halit Kitaphanesi

—1+1=1, İstanbul, 1930, Ahmet Halit Kitaphanesi

—Gece Gelen Telgraf, İstanbul, 1932, Ahmet Halit Kitaphanesi

—Benerci Kendini Niçin Öldürdü?, İstanbul, 1932, Sühulet Kütüphanesi

—Portreler, İstanbul, 1935, Şirketi Mürettibiye Matbaası

—Taranta Babu'ya Mektuplar, İstanbul, 1935, Yeni Kitapçı

—Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı, İstanbul, 1936, Yeni Kitapçı / Ankara, 1966, Dost Yayınları / İzmir, 1967, Kovan Kitabevi / Ankara, 1977, Ar Yayınevi

—Kurtuluş Savaşı Destanı, İstanbul, 1965, Yön Yayınları / İstanbul, 1973, 1975, Özgün Yayın, Hazır: Süleyman Nebioğlu / Kuvayi Milliye, Destan, Ankara, 1968, 1974, Bilgi Yayınevi. Hazır: Cevdet Kudret

—Saat 21-22 Şiirleri, İstanbul, 1965, De Yayınevi. Haz: Memet Fuat

—Dört Hapisaneden, İstanbul, 1966, De Yayınevi. Haz: Memet Fuat

—Rubailer, İstanbul, 1966, De yayınevi. Haz: Memet Fuat

—Yeni Şiirler, Sofya, 1962. Haz. Sabahattin Bayramof/Ankara, 1966, 1970, Dost Yayınları/İstanbul, 1974, 1975, 1978, Günce Yayınları

—Memleketimden İnsan Manzaraları, İstanbul, De Yayınevi. Haz: Memet Fuat, I- 1966, 1967, 1970; II-1966, 1967; III-1967-1968; IV-1967, 1968; V-1967; I-V, 1971, 1976/İstanbul, 1969, 1970, 1971, 1975, 1977, Ararat Yayınevi. Haz: Yaşar Uçar / İstanbul, 1976, Umut Yayınları. Haz: Süleyman Nebioğlu / Ankara, 1976, Bilgi Yayınevi / İnsan Manzaraları, İstanbul, 1966, İzlem Yayınları / İstanbul, 1978. Haz: Asım Bezirci

—Şu 1941 Yılında, İstanbul, 1965, Evren Yayınları / 1976, Koza Yayınları

—İlk Şiirleri, İstanbul, 1969, May Yayınları. Haz: Kerim Sadi

—Son Şiirleri, İstanbul, 1970, 1971, 1973, 1974, 1975, 1978, Habora Kitabevi / Son Şiirler, 1980, Cem Yayınevi. Haz: Asım Bezirci

2. TOPLU BASIMLAR

—835 Satır, Sesini Kaybeden Şehir, Varan 3, İstanbul, 1965, İzlem Yayınları

—Gece Gelen Telgraf, Portreler, 1+1=1, İstanbul, 1966, İzlem Yayınları

—835 Satır, Sesini Kaybeden Şehir, Varan 3, Gece Gelen Telgraf, Portreler, 1+1=1, İstanbul, 1973, İzlem Yayınları

—Jokond ile Si-Ya-U, Taranta Babu'ya Mektuplar, Benerci Kendini Niçin Öldürdü, Ankara, 1965, Dost Yayınları. Haz: Şerif Hulusi

—Taranta Babu'ya Mektuplar, Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı, İstanbul, 1973, Tel Yayınları

—Destanlar: Kurtuluş Savaşı Destanı, Şeyh Bedreddin Destanı, Taranta Babu'ya Mektuplar, Jokond ile Si-Ya-U, İstanbul, 1974, Özgün Yayın. Haz: Süleyman Nebioğlu

3. BÜTÜN ŞİİRLERİ

—Bütün Eserleri, Sofya, 1967-1968, Narodna Prosveta. Haz: Ekber Babaef, I-II, Şiirler, 1967 / III, 1968, Jokond ile Si-Ya-U, Benerci Kendini Niçin Öldürdü, Taranta Babu'ya Mektuplar, Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı / IV, 1968, Memleketimden İnsan Manzaraları

—Bütün Eserleri, I, Ankara, 1968, Dost Yayınları

—Tüm Eserleri, Şiirler, 1-8, İstanbul, 1975-1980, Cem Yayınevi. Haz: Şerif Hulûsi - Asım Bezirci, I- İlk Şiirler, 835 Satır, Sesini Kaybeden Şehir, 1975, 1976, 1978, 1980 / II- Jokond ile Si-Ya-U, Varan 3, 1+1=1, Gece Gelen Telgraf, Portreler, 1975, 1976, 1978 / III- Benerci Kendini Niçin Öldürdü, Taranta Babu'ya Mektuplar, Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı, 1976, 1978, 1980 / IV- Dört Hapisaneden, Kuvayi Milliye, Destan, 1976, 1978. Haz: Asım Bezirci / V- Rubailer, Yeni Şiirler, 1976, 1978. Haz: Asım Bezirci / VI- İnsan Manzaraları, 1978. Haz: Asım Bezirci / VII- Saat 21-22 Şiirleri, Eserlerine Girmeyen Şiirler, 1979. Haz: Asım Bezirci / VIII- Son Şiirler, 1980, Haz: Asım Bezirci

—Bütün Şiirleri, İstanbul, I-6,

1978, Ortam Yayınları / 1- Güneşi İçenlerin Türküsü / 2-Kerem Gibi / 3- Memleketimi Seviyorum / 4- İşte Böyle Laz İsmail / 5- Türkiye İşçi Sınıfına Selâm / 6- Beyazıt Meydanındaki Ölü

SEÇMELER

—Ülkü Tamer: Nâzım Hikmet, Seçmeler, İstanbul, 1968, 1970, 1971, 1972, 1974, 1976, Ararat Yayınevi.

—Kovan Kitabevi: Nâzım Hikmet ve Başkaları, Şiirinden ve Nesrinden Seçmeler, İzmir, 1965

—Bilgi Yayınevi: Nâzım Hikmet, Şiirleri, 1-7, Ankara, 1974-1978/1- Bu Memleket Bizim, 1974/ 2- Mapusluk Zor Zanaat, 1975/ 3- Sevda Ateşten Gömlek, 1975 / 4- Gurbet Ölümden Beter, 1976 / 5- Bir Hazin Hürriyet, 1976 / 6- Herkes Kendi Payına Ölür, 1977 / 7- Sonuna Kadar Kavga, 1978

—Asım Bezirci: Nâzım Hikmet ve Seçme Şiirleri, İstanbul, A Yayınevi, 1975

—Özgün Yayın: Nâzım Hikmet Türkiye İşçi Sınıfına Selâm, İstanbul, 1976

—Özgün Yayın: Nâzım Hikmet, Kerem Gibi, İstanbul, 1976

—Özgün Yayın: Nâzım Hikmet, Henüz Vakit Varken Gülüm, İstanbul, 1976

— Asım Bezirci: Nâzım Hikmet, Güneşin Sofrasında Söylenen Türküler, İstanbul, 1979, Sanat Emeği Yayınları

—Kemal Sülker: Nâzım Hikmet'in Bilinmeyen Şiir Defteri, İstanbul, 1980, Yazko Yayınları

OYUNLAR

1. TEKLİ BASIMLAR

—Bir Ölü Evi Yahut Merhumun Hanesi, İstanbul, 1932, Ahmet Halit Kitaphanesi / Ankara, 1966, Dost Yayınları

—Kafatası, istanbul, 1932. Sühulet Kütüphanesi / Ankara, 1966, Dost Yayınları

—Unutulan Adam, istanbul, 1934, 1935, Resimli Ay Matbaası / Şöhret veya Unutulan Adam, Ankara, 1966, Dost Yayınları

—Ferhad ile Şirin, İstanbul, 1965, De Yayınevi. Haz: Memet Fuat / Ankara, 1965, Dost Yayınları

—Enayi, Ankara, 1965, Dost Yayınları

—İnek, Ankara, 1965, Dost Yayınları / İstanbul, 1965, De Yayınevi. Haz: Memet Fuat

—Sabahat, İstanbul, 1966, De Yayınevi. Haz: Memet Fuat

—Yusuf ile Menofis, İstanbul, 1967, İzlem Yayınları

—İvan İvanoviç Var mıydı, Yok muydu, İstanbul, 1985, Kaynak Yayınları

2.TOPLU BASIMLAR

—Bir Ölü Evi, Ocak Başında, İstanbul, 1966, İzlem Yayınları

—Ocak Başında, Yolcu, İstanbul, 1966, Pınar Yayınevi

—Bütün Eserleri, Sofya, V-VI, 1969-1971. Haz: Ekber Babaef / Cilt V: Ocak Başında, Kafatası, Yolcu, Enayi, İstasyon, İnek /Cilt VI: Bir Ölü Evi, Bir Aşk Masalı, Yusuf ile Zeliha, Sabahat, Fatma, Ali ve Başkaları, İvan İvanoviç Var mıydı, Yok muydu? Demokles'in Kılıcı, Her Şeye Rağmen

—Demokles'in Kılıcı, İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu, İstanbul, 1974, Habora Kitabevi

—Yayınlanmamış Eserler, İstanbul, 1977, Cem Yayınevi, Haz: Oğuz Akkan, içindeki oyunlar: Kadınların İsyanı, Yalancı Tanık, Küçük Altın Balık

ROMANLAR

1.TEKLİ BASIMLAR

—Kan Konuşmaz, İstanbul, 1965, Pınar Yayınevi / İstanbul, 1975,Günce Yayınları / İstanbul, 1976, Ararat Yayınevi / İstanbul, 1977, Yol Yayınları

—Yeşil Elmalar, İstanbul, 1965, Pınar Yayınevi / İstanbul, 1976, Yol Yayınları

—Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim, İstanbul, 1966, 1967, Gün Yayınları / İstanbul, 1970, 1976, Habora Kitabevi / İstanbul, 1976, Günce Yayınları

2.TOPLU BASIMLAR

—Bütün Eserleri, Sofya, 1971-1972, Cilt VII- VIII. Haz: Ekber Babaef / Cilt VII: Kan Konuşmaz, Yaşamak Güzel Şeydir Kardeşim / Cilt VIII: Yeşil Elmalar

MASALLAR

—La Fontaine'aen Masallar, İstanbul, 1949, Ahmet Halit Kitabevi. Çev: Ahmet Oğuz Saruhan / La Fontaine, Masallar, Ankara, 1970, Bilgi Yayınevi

—Sevdalı Bulut, Üsküp, 1967, Nova Makedoniya Yayınevi. Haz: Necati Zekeriya / İstanbul, 1968, 1975, Cem Yayınevi. Haz: Erdal Öz / Ankara, 1968, Dost Yayınları / Bütün Eserleri, Sofya, 1972, Cilt VIII. Haz: Ekber Babaef

MEKTUPLAR

—Kemal Tahir'e Mahpusaneden Mektuplar, Ankara, 1968, 1975, Bilgi Yayınevi

—Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar, İstanbul, 1968, De Yayınevi, Haz: Memet Fuat

—Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar, İstanbul, 1970, Cem Yayınevi

—Nâzım ile Piraye, İstanbul, 1975, De Yayınevi. Haz: Memet Fuat

—Bilinmiyen Mektuplarıyla Nâzım Hikmet Orhan Kemal Dostluğu, Cumhuriyet, 5.6.1980 - 12.6.1980. Haz: Kemal Sülker

—Nâzım'ın Bilinmeyen Mektupları (Adalet Cimcoz'a Mektuplar), İstanbul, 1986, Broy Yayınları. Haz: Şükran Kurdakul

YAZILAR

—İt Ürür Kervan Yürür, İstanbul, 1936, Selâmet Matbaası, Orhan Selim takma adıyla / İstanbul, 1965, Tipo Basımevi, fıkralar ve hikâyeler. Haz: Lebip Muammer / İstanbul, 1974, Günce Yayınları / İstanbul, 1977, Özgün Yayınları / İstanbul, 1979, Ortam Yayınları

—Millî Gurur, İstanbul, 1936, Kader Matbaası

—Sovyet Demokrasisi, İstanbul, 1936, Selâmet Matbaası /Bütün Eserleri, Sofya, 1972, cilt VI-II. Haz. Ekber Babaef

—Yazılar, İstanbul, 1976, Koza Yayınları. Haz: Zühtü Bayar

CAN YÜCEL

SISLEY'den

Avucuna kapatmış çay fincanını
Sisler içinde şehir sıcacık
Açıktan geçen teknelerin fenerleriyle

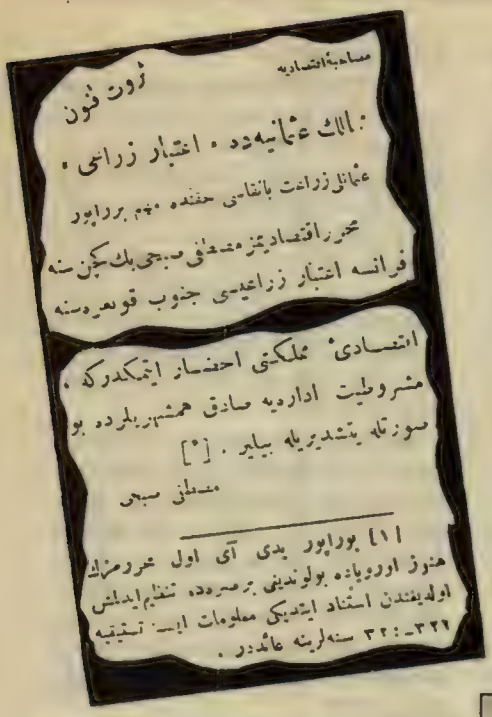
Güvertesinde vapurun mor
Bir türkü sanar olmalı ki kendini
Kendi kendine okuyor

Ve bir çocuk yanından denize
Düşse kadar yalnız

BİR RESMİN KARŞISINDA

Tasvir gibi bakma öyle yüzüme
Bakar gibi gökyüzüne
Mahzun mahzun
Mazlûm, mazlum!..
Ölmekle silinir mi sandın,
Silinir mi, bre hâyin,
İnsanları sevme suçun?..

Diktim bahçeme üç nar
Ağam gelir bakar diye,
Gelmiş ki benden habersiz,
Bakmış ki onlara zaar
Üçü de açtı narların.



Osmanlı Memleketlerinde Zirai Kredi

(Osmanlı Ziraat Bankası Hakkında Mühim Bir Rapor)

Mustafa Suphi
1883-28/29 Ocak 1921

Türkçeleştiren
Dilek A.Kanat

(İktısat yazarımız Mustafa Suphi Bey'in geçen yıl Fransa Zirai Kredi Güney Kongresi'ne davet edilmesi münasebetiyle memleketimizde zirai kredinin ne büyük bir rol oynayabileceğine ve bunun Mithat Paşa tarafından nasıl düşünülüp, Osmanlı Ziraat Bankası'nın ne şekilde kurulduğuna dair düzenlediği rapor, dikkatleri çekerek, o sırada toplanan Brüksel Uluslararası Kongresi'ne sunulmuş ve bir sureti yakın zamanlarda Roma Ziraat Enstitüsü'nün, Teşrinievvel'de (Ekim) çıkan dergisinde yayımlanmıştır.

*Memleketin esenlik ve mutluluğunu maddi ve hayati çarelerle temine çalışmaktan hali kalmayan gençlerimizin çalışmalarını Osmanlı basınının yansıtmasını arzu ettiğimiz ve gerekli gördüğümüzdendir ki, bu raporun genel düşüncelerinden bir kısmını olduğu gibi Servet-i Fünun'a alıyoruz.)**

Şarkiyatçı Mösyö Victor Bérard Makedonya'dan söz ederken şöyle diyor: "Ovalar buğday için, satıhlı tepeler meyve ve bağ için, dağlar orman için, kaynaklar sulama için, yakındaki deniz ise ürün değişimi için(dir); denilebilir ki, insan buralarda yalnız toprak ve suların doğal akışını izler ve kendini hayata bırakır..." Makedonya'da bir gerçek olan bu durum, denizler biraz daha uzak olmak üzere, bütün Anadolu'da, Arap motifleriyle süslü zeminlerle adeta yeryüzü cenneti olan Suriye'de, Mezopotamya'da daha da yoğun biçimde ortaya çıkmaktadır.

Mösyö Rafael Jeorjlevin'in araştırmasına göre, (Osmanlı mali sorunlarına ilişkin makale, *Revue des deux Mondes*, 10 Fevrier 1910) 1905 yılında bütün Osmanlı memleketlerinde 18 milyon kental buğday ve 34 milyon arpa, yulaf, mısır... üretilebilmiştir.

Osmanlı memleketlerinden dokuz kez küçük olan Fransa'nın (1896–1905) yıllık ortalama ürününün 89 milyon kental buğday ve 82 milyon arpa, yulaf... v.b. olduğu göz önüne alınırsa ziraatın Türkiye'de ne kadar geri olduğu [hemen] anlaşılır. Fakat durum ne olursa olsun, Osmanlı servetini, bugün ziraat oluşturmaktadır.

Ziraat, Osmanlı İmparatorluğu için biricik servet ve gelir kaynağıdır ve uzun bir zaman da böyle kalacaktır. Birkaç sabun, kiremit, iplik fabrikatörü ile, birkaç madenci ve birtakım memur ve gazeteciden başka, denilebilir ki, otuz milyon Osmanlı halkı çiftçidir.

Mali işlemlerden görülüyor ki, bütçenin en büyük bölümü toprak gelirleriyle beslenmektedir. 1908-1909 mali yılı geliri 25 milyon Osmanlı altını tahmin olduğu halde, bunun 6 milyonu aşardan, 1.800.000'i ağnamdan oluşmaktadır. Şarap, ispirto, ipek, avcılık resmi de hesaba katılırsa, zirai gelirler bütçenin üçte birini aşmaktadır.

Bu durumda, yeni bir gelişme yoluna giren Osmanlı memleketlerinde zirai kredinin ne büyük bir rol oynayacağı kolaylıkla değerlendirilebilir.

Bilinmektedir ki, kredi, gelecekteki zenginlik ve gönenci hazırlar. Fakat şu da gözönüne alınmalıdır ki, Türkiye'de ziraat geri ise, her şey geridir. Çünkü, cehalet memlekette buhar makinelerinin bile faaliyetine engel olmaktadır. Bu koşullarda, Osmanlı memleketlerinde özgür ve bağımsız bir mali ve zirai kredinin düzenlenmesi ve sağlanması olanaklı mıdır? Olanaklıysa, bu kredinin ziraatin ilerlemesine yararı ne olacaktır?

Son yüzyılın en yetkin coğrafyacısı olan Mösyö M.Elisée Reclus, Asya'dan söz ederken, Türk'ün doğru, dürüst ve konuksever doğasına de-

(*) Gazetenin notu

ğindikten sonra, iktisadi koşulları hakkında şu üzücü satırları yazıyor:

" Türk namuslu, dürüst. sözüne bağlı olup, borcunu ödemek için hayatının sonuna kadar çalışır. Ve tüccar buna dayanarak, ona sonsuza dek kurtulamayacağı bir kredi açar. Anadolu'da şu bir sarraf kuralıdır: 'Zengin olmak istersen Müslüman olmayana servetinin ondabirinden fazla kredi açma, Müslümana ise servetinin on katına kadar çıkabilirsin.' Böylece borç altındaki Türk hiçbir şeye sahip değildir. Emeğinin bütün ürünü vurguncuya gidecek, kilimleri, koyunları, yerleri (toprakları) bile giderek yabancı ellere geçecektir."

Vurgunculuk memleketi gerçekten harap etmiştir. Hazinenin gezici tahsildarı bir köye ulaştığı zaman vurguncu sarrafın da onu izlediği görülür. O halde, fakir köylüyü bu iyiliksever sarrafa(!) bağlayan bir antlaşma da kendiliğinden meydana gelir. Bu antlaşmanın niteliği görünüşe göre meşrudur. İslam Hukuku'nda, "Peşin para ile veresiye mal almak" türünden bir antlaşma vardır ki, aliv re satış olarak nitelenir. Sarraf, vurgunculuğu engelleyen İslam Hukuku'nun koyduğu bu pratik usulden yararlanarak köylünün yaz ürününü kıştan satın alır, hem de nasıl bir fiyatla satın alır! Yazın ise, bu ürünü teslim etmeyen köylünün, örneğin, hububatın ertesi yıl için hayvanlara tahvili yoluyla kaybettiği, yüzde iki yüz faizi geçer. İşte bu nedenle, köylülerimizin ne ürünü, ne de yetiştirdiği bir iki keçi (ve) birkaç inek esenliktedir.

Faizin bu derece kötüye kullanılmasından bütün Osmanlı köylülerinin çektikleri, Türkiye'de zirai kredinin başarıyla düzenlenmesine uygun bir zemin hazırlamış demektir.

Öte yandan Reclus'nün verdiği haberle, Lamartine gibi bir seçkinin Anadolu halkının namusu, sözünde durması hakkındaki ünlü sözleri, krediyle ilgili bir konuda, kuşkusuz söz edilmeye değer.

Sonuç olarak Türk iyi bir çiftçi olmak için ciddi niteliklere sahiptir. Çalışkandır, çalışmaktan yorulmaz, sabanına ve toprağına bağlıdır ve doayısıyla, toplumbilim açısından birinci derecede uygar sınıftır (sınıf-ı mütemeddinedendir).

O halde, denilebilir ki, zirai kredi, bu yıkılmış memlekette halkın mutluluğu için yararlı bir araç olabilir.

Yirmi yıldan beri Osmanlı memleketlerinin çeşitli yerlerinde şubeler açmayı başardığına, örgütlerine ve işlemlerine tanık olduğumuz Ziraat Bankası'nın hizmet derecesi nedir ve kendine nasıl bir konum sağlayabilmiştir? Şimdi, bunları bilmenin zamanı gelmiştir.

1907-1908 bilançosundan anlıyoruz ki, bankanın sermayesi 945.835.308 kuruş 39 paraya ulaşmıştır. 1906'da ise 894.807.332 kuruştan oluşuyordu. O halde, yılda 51.027.926 kuruş 37 paralık bir artma vardır. Şu kadarı açıktır ki, bu sermayeden bir kısmı hazine zimmetindedir. Genel sermayeden 1906-1907'de 472.839.888 ve 1907-1908'de (de) 514.295.577 kuruşu kullanılabilirdi. Bu, sermayenin yarısına yakın bölümünün bugün bankanın emri altında bulunmaması demektir. 1907-1908'de çiftçilere ancak 435.656.445 kuruş borç verilebiliyor. Elde bulunan para ile karşılaştırılacak olursa, %85 oranı bulunmuş olur. Şu halde banka, yıllık mevcudunun büyük kısmını kullanıyor.

Yalnız bankanın, yirmi yıllık hayatı boyunca borç verdiği para ile, borçlandırdığı çiftçinin miktar ve adedi nedir? Burası dikkate değer.

1907-1908 (323) yılı genel bütçesi üzerindeki araştırmamıza göre, 1889'dan 1908 tarihine kadar bankanın borç verdiği para miktarı toplamı 1.194.894.697 kuruş 23 paradır. Yaklaşık 274.815.58 franga denk olan bu toplam, 1.587.424 çiftçi arasında paylaştırılır.

Büyük kısmı ihtiyaç sahibi çiftçilerden oluşan 30 milyon halk için bu hizmet, pek önem verilecek nitelikte değildir.

Almanya'da yıllık halk ve zirai kredi muamelesi beş altı milyar marka kadar ulaşmaktadır.

Günden güne onem kazanan Fransa Zirai Kredi Kurumu 1907'de 70.708.456 milyon franklık muamelede bulunmuştur.

Nahiyeler tarafından açılan ve yönetilen Rus zirai kredi bankaları bizim için daha başarılı bir esas karşılaştırma olabilir. Mösyö Selebeyatef'in (M.Célébeiateff) Manchester'da toplanan Uluslararası Kooperatif Birleşme Kongresi'ne verdiği rapora göre, çeşitli tüzüklere bağlı, çeşitli isimlerde toplam 250 Rus zirai kredi bankası, 1902'de 100 milyon rubleden fazla (266 milyon frank) iş görmüşlerdir.(1)

Bu Alman, Fransız, Rus rakamlarına oranla Osmanlı Ziraat Bankası'nın rakamları gerçekten küçük görünür. Hususi le, banka 200 milyon frank kadar bir sermave de toplayabilmiştir. Ömrü boyunca verdiği 274.815.758 franklık borç toplamı, banka tarafından. mevcudun sağlam bir cereyan ve tedavüle bağlanmadığını gösterir.

Fakat unutulmamalıdır ki, bu sermayenin hemen hemen yarısı hazine zimmetindedir. Başka bir açıdan, muamelatı önemsiz görünen bu bankanın bugünkü varlığı bile pek önemlidir. Türkiye'deki bu biricik zirai kredi kuruluşunu bir daha değerlendirmek için, otuz yıllık o uğursuz baskı ve israf devrini hatırlamamak uygun mudur?

Osmanlı Ziraat Bankası, şimdiki yönetimle çiftçi halka büyük hizmetler verecek bir kuruluştur. İşlemlerin düzenliliğini ve gelişmeyi sağlamak için, yalnızca, bankanın amacının yabancı işlerden yalıtlanması konusunda güvence elde edilmesi yeterlidir.

Hicaz ve göçmenlik işleri bankadan alınmış olduğundan, bu yön sağlanmış gibidir; hazinenin borcuna gelince, bu da düzensiz borçlara dahil edilmiştir. Ancak çiftçinin acil gereksiniminden dolayı, borcun istisnai biçimde ödenmesi uygundur. Eski hükümetin iç ve dış işlemlerinin mevcut hütümet tarafından tasfiye edildiği şu sırada, halka ait bu borcun verilmesi kadar övülecek bir hareket olamaz.

Bunlardan başka, banka, borçverme koşullarında, benzeri işlemlerinde bazı değişiklik ve işlemlere muhtaçtır.

Borç verme sırasında köylünün durumu ve gereksinim derecesi hakkında bankanın tetkikatı vesayetkâranesi olmasa rehin arazi sorununu ama-

ca büsbütün aykırı olarak niteleyebilirdik. Çünkü, bu durumda, söz konusu olan kredi, zirai kredi olmaktan çok arazi kredisi şekline girer. Oysa, yılların tanıklığıyla da bilinir ki, arazi kredisi borç alandan çok borç veren için verimli sonuçlar doğurmuştur. Anadolu çiftçisi ise, borç aldığı parayı güçlü bir olasılıkla ya araziye ya da bir misafirhane kurmaya harcayacaktır ki, bu, çöküntü yolunu tutmak demektir. İşte burada, banka köy ihtiyar heyetlerinin iyi halkâğıdı istemiyle kötülüğün önüne geçmek iddiasındadır.

Köylü borcunu araziyle temin ettikten (güvenceye bağladıktan) sonra zavallı ihtiyar heyetleri olumlu tanıklık (hüsn -ü şahadet) etmekte duraksamazlar. Bu hal köylüler arasında yerleşmiş olan temiz birliğin doğal sonucudur.

Osmanlı Ziraat Bankası, yukarıda gördüğümüz biçimiyle olağanüstü durumlarda müteselsil kefalet ile borç verme esasını da kabul etmiştir. Fakat bir kredi kuruluşunun gözönüne alacağı durum, asıl ve doğal durum olmalıdır. Kredi genel servete ancak emin zamanlarda hizmet eder. Böyle olağanüstü ve buhranlı zamanlarda ise, genel serveti belki zararlardan kurtarır.

Öyleyse borç vermede, banka ve çiftçiler için daha uygun koşullar, daha yararlı ve kolay temin araçları bulmak gerekir.

Bu koşul ve araçlar "kişisel sorumluluk" kelimesiyle anlatılabilir. Fransa'da, Almanya ve İtalya'da görüyoruz ki, bu "sorumlu kişi" bir zirai kredi sendikası ya da cemiyetidir.

Böyle kredi sendika ve cemiyetleri kurulması için çareler, girişimler geliştirmek Osmanlı Ziraat Bankası için toplumsal ve iktisadi bir görevdir. Bundan başka bankanın ziraat makinelerine, zirai maddelerin hazırlanmasına ve saklanmasına ayrılmış depo, varan ve fabrikalara yardımlarda bulunması ve kredi (açması da) hep o görevler kapsamındadır. Bütün bu girişimlerledir ki, bankanın rolü başkalaşacaktır.

Bankanın mali işlemlerinde ancak bu toplumsal ve iktisadi görevlerin tamamlanmasından sonra, büyük bir bolluk ve bereket görülebilir. Çünkü bu şubelendirme ve ayrıntıların oluşmasından sonra zirai evrak üzerinde de işlemler başlar ve tedavülde hız arttıkça mali bolluk ve bereket belirir.

Birkaç satırla betimlediğimiz bu mekanizmayı faaliyete geçirmek için bankanın on milyondan ibaret olan sermayesi yetmez. Hükümete borcunu verdikten sonra da bir görev üstlenir. Bu da bankanın sermayesini artıracak gelir kaynağı bulmaktır.

Devletin resmi bankası olmak isteği ve iddiasında bulunan bankalar için Osmanlı Ziraat Bankası'na yılda otuz-kırk milyon franklık bir kredi sağlanması pek zor ve ağır değildir. Bu, yardım durumuna göre, ya faizsiz, ya da Londra ve Paris piyasa rayiciyle sağlanır. Bank de France bunun için güzel bir örnektir. İmtiyazı yenilediği zaman, koşullara göre, Fransa zirai bölgesel sandıklarına yılda 40 milyon frank kredi vermesi güvence altına alınmıştır.

Öte yandan, uzun vadeli borçlandırmaya dayanan borç senetleri ve kısa vadeliler için de bono ihracı ve ödemesi fikirleri akla gelmektedir.

Fakat bunların faiz miktarı ne olacaktır ve Osmanlı zirai tasarruflarının çoğunlukla geniş arazilere verilmesi dolayısıyla, bu borç senetlerine ne kadar müşteri bulunacaktır? Bunlar, yerinde (yapılacak) ciddi araştırmalarla anlaşılacak sorunlardır.

Sözümüze son vermeden önce, bir daha tekrar ederiz ki, zirai kredi memleketimizin refah ve saadetini sağlamak için en uygun araçtır. Şu sırada Türkiye'de meşrutiyete güçlü temeller aranıyorsa, zirai krediyi ihmal etmek kesinlikle doğru değildir.

Bu verimli ve boş vadileri makinelerle, tohumlarla, yorulmak bilmez, kuvvetli Türk çiftçilerinin emrine vermek ve hazırlamak, memleketin iktisadi gönencini göstermektir ki, meşrutiyet idaresine sadık hemşehriler de (ancak) bu suretle yetiştirilebilir.*□

(Servet-i Fünun, **No: 1023 Kanunuevvel 1326)**

---

(1) Document, Musée Social

(*) Bu rapor,yedi ay önce yazarımız henüz Avrupa'da bulunduğu bir sırada düzenlenmiş olduğundan, dayandığı istatistik işlemler 323-324 senelerine aittir.

NOT: Yukarıdaki yazı, Mustafa Suphi'nin Sinop'a sürülmeden önceki çalışmalarından biridir.

Metin, günümüz Türkçe'sine çevrilirken, esas olarak, anlaşılabilir olmak amacı gözetilmiş, söylem biçiminin fazla bozulmamasına özen gösterilmiş; ancak o günlerdeki kimi deyiş-biçimlerinin günümüzdekinden oldukça farklı olması nedeniyle, kimi cümlelerde, anlamı bozmayacak tarzda, zorunlu değişiklikler yapılmıştır.

Rüştü Koray Barış Ödülü Mahmut Dikerdem'e verildi

Mülkiyeliler Birliği Vakfı, Uluslararası Barış Yılı dolayısıyla Rüştü Koray ödülünün sayın Mahmut Dikerdem'e verilmesini kararlaştırdı. Ödülü, törende bulunamayan Dikerdem yerine Halit Çelenk aldı.

Halit Çelenk, ödül töreninde yaptığı kısa konuşmada "Barış mücadelesi ile özgürlük ve demokrasi mücadelesinin ayrılmaz bir bütün olduğuna inanan barışseverler; bu ilke doğrultusundaki mücadeleleri, dirençli tutum ve davranışlarıyla Barış ve Demokrasi mücadelesinin ayrılmazlığını ve bölünmezliğini kendi yaşam ve deneyimleriyle kanıtlamışlar ve böylece Dünya barış hareketine somut katkılarda bulunmuşlardır. Bu mücadele ve deneyimler sonunda barış kavramı daha da somut bir içerik kazanmıştır" diyerek Barış, Özgürlük ve Demokrasi mücadelesinin bütünlüğüne dikkatleri çekti.

Gen Tekniği ve Biyolojik Silahlar

Dr.Ahmet Cavit

Buluşlar ve bilimdeki yenilikler, bilindiği gibi insanlığın hem yararına, hem de zararına kullanılabilmektedir. Ateşle et kızartılıp, yemek pişirildiği gibi komşunun evi de yakılabilir. Otomobil sayesinde bir yaralı insanın yaşamı kurtarılabilir veya dinlendirici bir gezinti yapılabilir. Ama otomobil, insanın kendisinin veya bir başkasının ölümüne de yol açabilir. Atom çekirdeğinin parçalanması gerçekleştiği zaman, nükleer enerji santralleri yapıldı. Öte yandan nükleer silahlanma bununla başlatılarak, Hiroşima ve Nagasaki'nin tahribine yol açıldı. On binlerce insan öldü. Çağdaş yaşam-bilimlerindeki buluşlar da, yukarıdaki örneklerde olduğu gibi iki yönlü kullanılabilirler. Örneğin gen tekniği, hem insanların belli hastalıkları tedavi etmesine yarar, hem de kötü amaçlı olarak kullanılırsa, insanlara zarar verir ve hatta onları öldürebilir.

GEN TEKNİĞİNİN KÖTÜYE KULLANIMI

Kapitalist ülkelerin kitle iletişim organları son yıllarda, gen tekniğinin yararlarından çok zararlarından fazlasıyla söz eder olmuşlardır. Aslında tehlike, gen tekniğinin kötü amaçlı olarak kullanılarak, biyolojik ve kimyasal silahların geliştirilmesindedir.

Biyolojik silah olarak virüsler de dahil bazı canlı organizmalar veya onlardan elde edilen hastalık bulaştırıcı nükleik asitler, insanlara, hayvan ve bitkilere zarar vermek, ya da onları öldürmek için kullanılmaktadır. Etkileri onların çoğalma yeteneklerine bağlıdır. Canlıların ve virüslerin her türlü etkinliğini ve biyolojik silahın özelliklerini belirleyen gen'ler olduğu için, gen tekniği ile değiştirilen etkiler istenildiği gibi ayarlanabilmektedir.

İLK ÇALIŞMALARI ABD ORDUSU YAPTI

1970'li yılların başından itibaren geliştirilen gen tekniği, her türlü organizmanın kalıtım özelliklerinden herhangi birini değiştirerek karmaşık yöntemleri ortaya koymuştur. Ama daha önceleri de, örneğin 1945 ile 1968 yılları arasında, yüzlerce molekül ve mikrobiyoloji uzmanı ABD ordusuna bağlı Fort Detrick'deki (Maryland Eyaleti'nde) Araştırma Enstitüsü'nde bu konuda çalışmalar yapıyordu. Her ne kadar ABD Dışişleri Bakanlığı'na bağlı uzmanlar komitesi bunu daha 1981'de kabul etmiyorduysa da, gen tekniği sayesinde sadece niceliksel değil, niteliksel olanaklar yaratılmıştır. Böylece ilk defa en tehlikeli virüsler, biyolojik silah olarak kullanılabiliyordu. Gen tekniği ile toksin silahlarının etkisinin ayarlanması yolu açılmıştı. Canlı organizmalar tarafından meydana getirilen zehirler (toksin), yine canlılara karşı kullanılmak üzere geliştirilmektedir. Bu toksinler ya genetik olarak önceden programlanmamış hücreler tarafından aynen, ya da az veya çok değişikliğe uğratılmış bir şekilde tamamen yeniden üretilebilmektedir. Bu durum ise büyük endişe verici bir gelişmedir.

BİYOLOJİK SİLAHLAR NE YAPABİLİR?

Askeri amaçlar için çalışan bilim adamlarının yeni gen değiştirme teknikleri ile yapabilecekleri bazı projelere örnek verecek olursak, şu korkunç olasılıklarla karşılaşabiliriz: Bildiğimiz grip virüsü değişikliğe uğratılarak, düşman addedilen bir ülkeye püskürtülmekte ve öldürücü bir salgın hastalığa yol açılabilmektedir. Genetikçilerin geliştireceği bir bakteri ile düşman askerlerinin belli organlarına, örneğin gözlerine saldırılabilecektir. Irkçı beyaz bir yönetime çalışan genetik mühendisleri, sadece siyah ırktan olanlarda hastalık yapabilen mikroorganizmalar üretebilecektir. Dahası, hücre klonlaşması tekniği o kadar geliştirilebilecektir ki askerler korkusuz ve hiçbir ahlaki değeri olmayan kişiler haline gelebilecektir.

Bilim-kurgu gibi görünen yukarıdaki olanakların batılı makamlarca giderek daha ciddiye alınmaya başlandığı bildirilmektedir (Reuter'den aktaran *Cyprus Mail*, 18 Ağustos 1984). İsveç'teki Stockholm Uluslararası Barış Araştırmaları Enstitüsü (SIPRI), insan hücrelerinin klonlaştırılmasının (aynen taklit edilmesinin) henüz çok uzak bir olasılık olduğunu görmekle beraber, öldürücü hastalık yapan veya sadece belli etnik grup ve ırkları etkileyen yeni tip bakterilerin yakında üretilebileceğini duyurmuştur (*agy*).

1984 yılına ait SIPRI Yıllığı'nda biyolojik silahlar konusunun tartışıldığı bölümde, şu noktalara dikkat çekilmektedir: Siyahlar, beyazlara kıyasla verem mikrobuna karşı daha duyarlıdır. Beyazlarda mononükleo-

sis denen bir kan hastalığına yol açan bir Herpes virüsü, siyahlarda kansere neden olmaktadır. Böyle bir hastalığa yol açacak mikroorganizmaların genleri değiştirilerek belli bir ırkı etkileyecek biyolojik silahların yapılabileceği uyarısı yapılmaktadır.

Dünya Sağlık Örgütü'nün 1970 yılında yaptığı bir araştırmaya göre, 5 milyonluk bir kent üzerine uçakla bir defada atılacak şarbon etkeni, yaklaşık 100 bin kişiyi öldürebilecektir. Nitekim belli menenjit türleri ile hayvan hastalıklarının etkenleri sosyalist Küba'ya karşı ABD tarafından kullanılmış bulunmaktadır.

Gen tekniği, kimyasal silahların geliştirilmesini de önemli ölçüde etkileyebilmektedir. Bu silahlar geçmişte, örneğin zararlılarla mücadele için kimyasal ilaç aranırken, "deneme ve yanılma" ilkesi sonunda bulunmuş ve geliştirilmiştir. Bu nedenle çoğu kez bu silahların(örneğin sinir gazı) moleküler düzeyde nasıl etki yaptıkları hiç bilinmemektedir. Saldırgan açısından bu silahların çok az etki yaptığı düşünülmektedir. Ama bugün gen tekniği yöntemleriyle daha gelişmiş canlıların (insanların) merkezi sinir sistemi de dahil temel yapı ve fonksiyonlarını kesin biçimde etkilediği öğrenilmiştir. Bu bilgi ile bir gün belirli organlar üzerinde fazla etkili olan kimyasal silahlar üretilebilecektir.

ULUSLARARASI HUKUK BİZİ HENÜZ KORUYOR

Halen yürürlükte olan üç çokuluslu antlaşma, biyolojik ve kimyasal silahların kullanımını, biyolojik ve toksin silahlarının geliştirilmesini büyük ölçüde engellemektedir.

1- 1925 yılında imzalanmış olan Cenevre Protokolu: 1983 yılı sonuna kadar 106 ülke tarafından imzalanmış olup, kimyasal ve biyolojik silahların kullanımını yasaklamaktadır.

2- 1972'de yapılan biyolojik silahlara ilişkin konvansiyon: 31 Aralık 1983'e kadar 99 ülke tarafından imzalanmıştır. Biyolojik ve toksin silahlarının geliştirilmesi, üretimi ve depolanmasını yasaklamakta ve onların yok edilmesini emretmektedir. (Şimdiye kadar, sadece en azından bir grup kimyasal silahın-toksin silahlarının- sınırlandırılmasını da öngören ilk antlaşma olmakla kalmayıp, aynı zamanda ilk silansızlanma antlaşmasıdır da!)

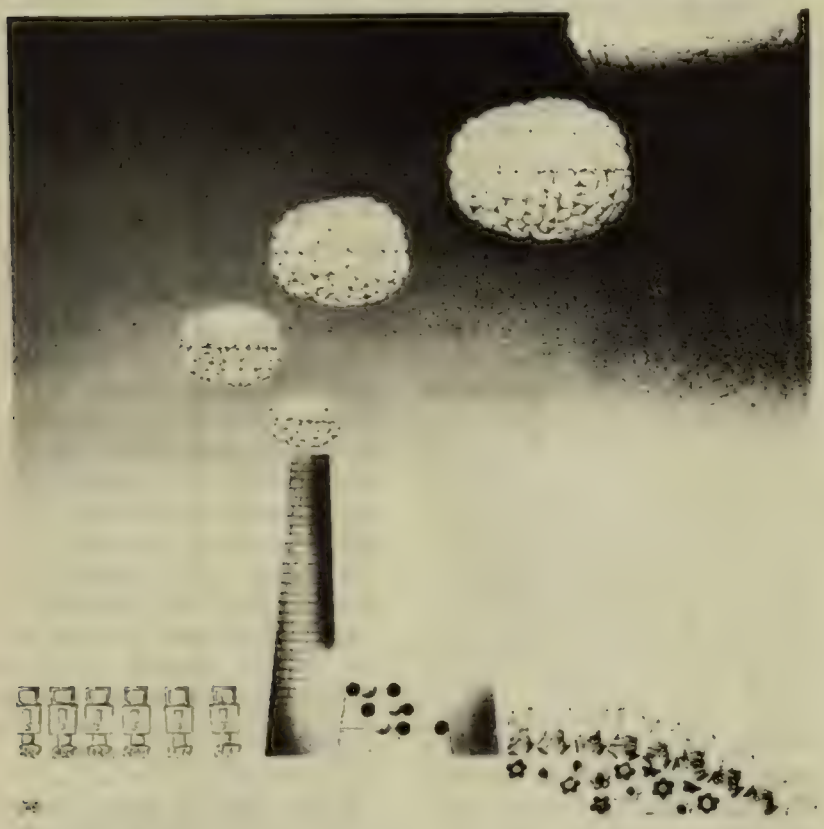
3— 1948'de yapılan Genosid Antlaşması: Ulusal, etnik, ırksal veya dinsel azınlıklara zarar vermeye yönelik etkin silahların ve diğer önlemlerin kullanılmasını yasaklamaktadır. 89 ülke tarafından imzalanmıştır.

YENİ SÖZLEŞMELERİN YAPILMASI KAÇINILMAZDIR

Sovyetler Birliği ve diğer sosyalist ülkelerin bütün çabalarına rağmen, her devletin ekonomik ve güvenlik çıkarlarını gözeten yeni bir kimyasal silah konvansiyonuna henüz varılamamıştır. Ama yukarda sözü edilen gen tekniği olanakları böylesi bir konvansiyonun yapılmasını kaçınılmaz hale getirmiştir denebilir.

Cenevre Protokolu ile Biyolojik Silah Konvansiyonu, kesin tanımlamalar içermediğinden bazı yasaklama maddeleri, kötü niyetle, sınırlı şekilde yorumlanabilmektedir. Örneğin ABD, yaprak döktürücü kimyasal maddeleri kimyasal silah kabul etmediğini belirterek, antlaşmayı uygulamamıştır. Nitekim Vietnam Savaşı sırasında Amerikalılar'ın, ormanları "temizlemek" için kullandıkları diyoksin içeren kimyasal zehir, Vietnam'da tahminen 50 yıl süreyle kullanılmaz hale gelen toprak parçalarını geride bırakmıştır.

ABD ayrıca biyolojik silah konvansiyonunun metnini o şekilde yorumlamıştır ki gen tekniği yoluyla toksin türlerinden sentetik zehirler elde edilmiştir. Bilindiği gibi, "sentetik zehirler" konvansiyon kapsamına girmemektedir. ABD'nin Kara, Hava ve Deniz Kuvvetleri, olası biyolojik ve toksin silahlarını artan miktarlarda finanse etmekte ve bunları gen tekniği ile geliştirme çalışmalarını "önleyici, koruyucu veya diğer barışçı araştırmalar" olarak ilan etmektedir. Bunun da konvansiyona uygun olduğu ileri sürülmektedir. Nitekim General Ishii Shiro ile onun Pentagon' daki kâr ortaklarının yürüttüğü çalışmalarda Japonya biyolojik silah uzmanları, on yıllarca dünya kamuoyunu yanıltmayı başarmışlar ve ilgili enstitülerde "su arıtma" ve "aşı



J.Alfred Smolinski

üretimi" deneyleri yapmışlardır.

HASTALIK YAPMA TEHLİKESİ AZALTILMIŞ AŞILAR

Doğaldır ki gen tekniği ile tamamen farklı yollardan yeni tip, çok etkili aşı maddeleri üretilmektedir. Bunlar ya genetik olarak programlanmış mikroorganizmalar veya hücreler tarafından oluşturulan, bağışıklık sisteminde etkili olan proteinlerdir veya tamamen sentetik olarak üretilmektedir. ABD Dışişleri Bakanlığı'nın Uzmanlar Komitesi, bu aşıların kullanılması ile biyolojik silahların kullanılmasına karşı tehlike eşiğinin azalmakta olduğunu ve Cenevre Protokolu'na ters düşme olasılığını önemli ölçüde azaltacaklarını görmüştür. Olası düşman "Aerosol Aşılar" denen maddeyi özel olarak kullanılabilirse, yani aşıyı igne ile verme yerine püskürtme yoluyla solunum havasıyla alacak olursa gizlice kendi birliklerini ve halkını, bu silah kullanılmazdan önce onun etkilerine karşı korumuş olabilecektir.

ABD ordusu 1968 yılından önce, en az 239 tane çok gizli ve birkaç yıl önce ortaya çıkarılan deneyler yapmış ve örneğin New York yeraltı trenlerinde ya da San Fransisco Körfezi bölgesinde uygun bakteriler içeren aeresolleri kullanmıştır. Ordu halen, sivil uzmanlara göre normal enfeksiyon korunmasında hiçbir özel değeri olmayan aeresol aşıları geliştirmek için sürdürülen çalışmaları finanse etmektedir.

SUÇLU GEN TEKNİĞİ DEĞİLDİR

Daima dikkat edilmesi gereken husus şudur: Gen tekniği veya bunu geliştiren ve kullananlar suçlu değildir. Asıl suçlu, başlangıçta barışçı amaçla kullanılan yöntemleri, kendi insanlık düşmanı planları için kötüye kullanmakta hiçbir sakınca görmeyenlerdir.

Biyolojik silahlar eskiden beri kullanılmaktadır:

İngilizler, 18. yüzyıl ortasında Ohio-Pennsylvania bölgesindeki Kızılderililer'e karşı mücadelede kullanmışlardır. Bugüne kadar ABD, ırksal azınlıkların yok edilmesini de yasaklayan Genosid Konvansiyonu'nu imzalamamakta ısrar etmektedir.

ERDOĞAN ALKAN

GÜLLER VE RÜZGÂRLAR İLE

Güllerle geldim bu kente
Elimde güller ve rüzgâr.

Bir kuşluk vakti taraçadan
Güneşi izledim çamaşırlara vuran,

Evleri aradım sarı boyalı
Kuşları, incir ağaçlarını

Eskittim bütün camları

Bütün bahçeleri kokladım yoksun
Bütün sokakları yürüdüm yoksun.

Bir rüzgâr gülüyüm ben
Tenim gül yaprağı, incinir

Artık ne serçe kuşları, ne incir

Geldim gidiyorum bu kentten
Elimde rüzgâr ve rüzgâr...

Samsun, 1986

İkinci Dünya Savaşı'nda Hitler'in Japon müttefikleri de kullanmıştır. En az 11 Çin kentine veba bakterileri atmışlar ve biyolojik silahları geliştirmek için üç bin savaş tutuklusu üzerinde hiçbir cezaya tâbi tutulmaksızın barbarca deneyler yapmışlardır. Bulgu ve preparatlarını, daha geniş kullanım için yukarda sözü edilen Fort Detrick'teki enstitüye ABD birlikleri aracılığıyla iletmişlerdir.

Bununla kıyaslanamayacak derecede "zararsız" olan bir diğer deney, İngilizler tarafından İkinci Dünya Savaşı sırasında (1941'de) İskoçya'daki Gruinard adasında Şarbon sporları ile yapılmıştır. Bugün bile bu adadaki toprakta canlı sporların bulunduğu kanıtlanabilmiştir. İngiliz ordusunun ilgili araştırma enstitüsü başkanının 1981'de açıkladığı gibi, eğer batılı güçler Hitler Almanyasına karşı Şarbon sporları atma planını gerçekleştirseydi, bugün Aachen, Berlin, Frankfurt, Main, Hamburg, Stuttgart ve Wilhelmshaven kentlerinde belki de kimse yaşamayacaktı. Bütün bunlar, moleküler biyoloji ile gen tekniğinin olmadığı bir zamanda planlanmıştı. Hatırlatırız.

Eğer Avrupa'nın Avroşima olmaması, yeryüzünün Gruinard adası olmaması isteniyorsa, ABD emperyalizmi ile onun müttefiklerinin en saldırgan çevrelerinin durdurulması gerekmektedir. Tarihin tekerleğini geri döndürmelerine izin verilmemelidir. Yeryüzü ile gökyüzü arasında, genlerle yıldızlar arasında, insanlığın araştırma ve bulma ruhunun bulup yarattığı her şeyin kötü amaçla kullanılmasına engel olunmalıdır.□

(Profesör Erhard Geissler'in *Wochenpost*'da çıkan bir makalesinden yararlanılarak hazırlanmıştır. No. 47/1984, Berlin.)

CIA'nın Siyasi Önderleri Öldürme Tekniklerindeki Gelişmeler

Lumumba'dan Kaddafi'ye...(*)

LUMUMBA CİNAYETİNİN GİZLİ KALMIŞ YÖNLERİ

Patrice Lumumba bundan 25 yıl önce 17 Ocak 1961'de öldürüldü. Reagan yönetiminin devlet terörü tüm dünyada tırmandırılırken Patrice Lumumba'nın trajik yazgısı, halkların özgürlük ve bağımsızlığını hedef alan ve gün geçtikçe daha pervasızca yürütülen açık saldırılara karşı uyanık bulunulması gerektiğini bir kez daha hatırlatıyor.

Günümüzde, Reagan yönetimi, terörizmi ve güç kullanarak halklara boyun eğdirmeği bir devlet politikası haline getirmiş durumda. Washington CIA'nın "kirli işlerini" saklamaya gerek bile duymuyor; hatta rejimleri ABD'nin antipatisini çeken ülkelerde yıkıcı etkinliklerde bulunmayı yerinde ve haklı bulduğunu açıkça dile getiriyor. Yirmi yıl önce özel servislerin caniyane eylemleri büyük bir gizlilik içinde tutulur, hatta hükümetin bu eylemlerdeki rolünün açığa çıkmayacağından kesinlikle emin olunamıyorsa, operasyondan bile vazgeçilirdi. İşte CIA'nın Belçika Kongosu'nda 1960'ta yaşanan trajik olaylarda oynadığı çirkin rol bu şekilde büyük bir özenle gizlenmeye çalışılmıştı. Ama 1970'lerde ve 1980'lerde yayımlanan bazı araştırmalar bu gizlilik perdesini açmayı başardı. Senatör Frank Church başkanlığındaki Senato Araştırma Komitesinin istihbarat faaliyetleri hakkındaki gizli belgelerin incelenmesine dayanan çalışmaları ve olaylara katılan kişilerin itirafları, Patrice Lumumba'nın ABD Merkezi İstikbarat Örgütü (CIA) tarafından örgütlenmiş ve yürütülmüş bir komplonun kurbanı olduğunu inkâr edilmez bir biçimde kanıtladı.

İSTENMEYEN RADİKAL

Patrice Lumumba önderliğindeki Kongo Ulusal Hareketi (Mouvement National Congolais) 30 Haziran 1960'ta iktidara gelmişti. Lumumba'nın partisi parlamento seçimlerinde oyların salt çoğunluğunu kazanmış ve genç cumhuriyetin ilk hükümetini kurma hakkını elde etmişti. Burjuva demokrasisi ölçütlerine göre bile bu hükümet meşru bir zemine dayanıyordu. Ama bu, tâ başından beri Lumumba'ya karşı düşmanca bir tutum alan ABD yönetimi için pek bir şey ifade etmiyordu. Washington'a göre Belçika Kongosu'nda iktidar "sol kanat" bir hükümet kurmuş olan bir "radikal"in eline geçmişti. CIA'nın Leopoldville'deki (o zamanki Belçika Kongosu'nun başkenti şimdi Kinşasa) adamı Lumumba hakkındaki raporunda şu ibareyi kullanıyordu: "Ya gerçek bir kızıl, ya da kızıllara özgü bir oyun oynuyor."

Elbetteki Lumumba bir komünist değildi, "kızıllara özgü bir oyun da oynamıyordu". O, her şeyden önce yurdunun muazzam kaynaklarını kendi halkının yararına kullanmayı düşleyen bir yurtseverdi. Kongo'da etkinlik gösteren ve ülkenin maden kaynaklarını yağma eden Batılı firmalara adil vergiler yüklemek ve etkinliklerini denetim altına almak istiyordu yalnızca.

Lumumba Temmuz 1960'ta Birleşmiş Milletler Genel Sekreteri Dag Hammarskjold'la buluşmak üzere ABD'ye gitti. Bu gezi sırasında Washington'a davet edildi. Orada, zamanın Dışişleri Bakanı Christian Herter ile görüşmeler yaptı. Herter, Lumumba'dan "ılımlı bir politika" izlemesini istedi ve karşılığında cömert ölçülerde iktisadi yardım önerdi. "Ilımlı" sözcüğünün anlamı, Kongo önderinin ülkenin ulusal çıkarlarından kaynaklanan bağımsız bir politikadan vazgeçmesinden başka bir şey değildi. Lumumba buna razı olamazdı. Washington bu görüşmelerden Lumumba ile anlaşmanın mümkün olmadığı sonucunu çıkardı.

"B.M.OPERASYONU"

Lumumba'nın iktidara gelmesinin üzerinden iki haftadan daha az bir süre geçmişti ki, Belçika eski sömürgesine karşı askeri harekâta girişti. Kongo'daki Belçikalılar'ın hayatlarını korumak bahanesiyle (bu gerekçe hiç yabancı gelmiyor değil mi?) Kongo'nun doğal kaynaklar bakımından en zengin eyaleti olan Katanga'ya paraşütçü birlikleri indirdi. Yabancı tekellerin yerel adamlarından Moiz Çombe, tüm dünyaya eyaletin "bağımsızlığını" ve kendisinin "başkanlığını" ilan etti.

Batı basını derhal Kongo Hükümeti'ni ülkede düzeni sağlayamamakla suçlayan bir kampanya başlattı. Gerçekten de hükümet çaresiz durumday-

(*) New Times 3/1984 ve 4/1984 sayılarından yararlanılarak hazırlanmıştır.

dı. Aceleyle kurulmuş Kongo ordusu bir şey yapamıyordu. Lumumba ve Cumhurbaşkanı Kasavubu, Birleşmiş Milletler'e başvurarak, Belçikalı saldırganları ülkeden çıkarmak üzere birlikler gönderilmesini talep etti. B.M. birlikleri gerçekten de ülkeye geldi ama saldırgana karşı hiçbir eyleme girişmedi. Lumumba, B.M. Barış Gücü'nün saldırganı ülkeden çıkaramayacaksa ülkeyi terketmesi gerektiğini ilan etti ve kendisine sempati duyan Mısır, Gana ve Gine gibi ülkelerden yardım istedi.

Washington Lumumba'nın çağrısından telaşa kapıldı. Leopoldville'deki CIA görevlisi 18 Ağustos'ta merkeze şu telgrafı çekti: "Elçilik ve istasyon, (CIA'nın Leopoldville'deki kolu kastediliyor) Kongo'da komünistlerin klasik bir biçimde yönetimi ele geçirmek üzere olduğuna... Batı karşıtı hareketlerin hızla güçlendiğine ve yeni bir Küba'dan sakınmak üzere harekete geçmek için çok az zaman kaldığına inanmaktadır."

BAŞKANIN EMRİ

Aynı gün Beyaz Saray'da Ulusal Güvenlik Konseyi toplantıya çağrıldı. Toplantıdaki konuşmaların bütünü kayda geçirilmedi. Ulusal Güvenlik Konseyi'nde görevli olan Robert Johnson toplantı sırasında Başkan Eisenhower'in, CIA Başkanı'na dönerek Lumumba'nın sahneden uzaklaştırılması gerektiği anlamında bir şeyler söylediğini açıkladı, çok sonraları. Johnson başkanın sözlerini kelimesi kelimesine hatırlamıyor ama işittiği sözlerin, üzerinde büyük bir etki yaptığını ve başkandan böyle bir şey işitmeyi hiç beklemediğini çok iyi hatırlıyor. Toplantıya katılan Douglas Dillon başkanın, Lumumba'nın öldürülmesi için emir verdiğini hatırlamadığını ama onun Lumumba'dan kurtulmak gerektiği gibi bir şey söylediğinden emin olduğunu söylüyor. Dillon, başkanın sözlerinin doğrudan bir öldürme emri niteliğini taşımadığını ama o zaman CIA'nın başında bulunan Allen Dulles'ın muhtemelen Eisenhower'ın sözlerini bu şekilde yorumladığını sanıyordu.

Dillon yanılmıyordu. Allen Dulles, bu toplantıdan hemen sonra en yakın yardımcısı ve o sıralar CIA'nın planlama direktörü olan (terörist eylemleri planlayan, denetleyen ve uygulayan bölümün başı) Richard Bissel'e, gerekli hazırlıklara başlanması talimatını verdi. Dulles'la yaptığı bu konuşmada, Bissel Allen Dulles'ın "Başkan" ya da "Başkan Eisenhower" sözcüklerini kullanmasının beklenmemesini, onun muhtemelen görevin yüksek düzeyde onaylandığını söylemiş olması gerektiğini ve bunun kendisi için yeterli olduğunu ifade etmişti.

CIA'nın örtülü operasyonunu yürütmekten sorumlu Özel Grup 25 Ağustos'ta bir toplantı yaptı. Dulles, ertesi gün Leopoldville'deki adamına yolladığı telgrafta, Lumumba'nın işbaşında kalması durumunda en iyi ihtimalle kargaşanın hüküm süreceği, en kötü ihtimalle ise kızıllara iktidar yolunun açılacağı, bunun da Birleşmiş Milletler'in saygınlığına ve genel olarak hür dünyanın çıkarlarına büyük bir darbe indireceği sonucuna vardıklarını belirtti. Telgraf şöyle devam ediyordu; ""Lumumba nın yok edilmesi en acil temel görevdir".

Böylece CIA Başkanı Leopoldville'deki adamına önceden planlanan operasyonun uygulanması için açık kart vermiş oluyordu. Planın amacı Lumumba'nın yerine Batı yönelimli kişilerin getirilmesiydi; iyi kamufle edilmek koşuluyla şiddet kullanılması, onaylanıyordu.

Telgrafta kullanılan basmakalıp sözcükler çok dikkat çekicidir. ABD'nin beğenmediği meşru bir hükümetin iktidarı "kargaşa"dır; ülkenin gerçek bağımsızlığı için uğraş verenler "kızıllar"dır; Batılı tekellerin çıkarlarını bozmak "hür dünyanın çıkarlarına karşı bir tehdit"tir vesaire...

KOMPLO MALİYETİNDE DAMPİNG

Kongo'daki komployu düzenleyenler günümüzde çeşitli ülkelerde uygulanan operasyonlara ayrılan muazzam fonları hayallerinden bile geçiremezlerdi. Bugün Nikaragua'daki "Kontra"lar'a bir kalemde 100 milyon dolar tahsis edilirken, o zamanlar Kongo operasyonu topu topu 100.000 dolara malolmuştu.

İlk satın alınacak kişi, Başkan Kasavubu idi. Kişiliksiz ve ilkesiz bir adam olan Kasavubu kendisinin simgesel bir mevkii bulunduğunu ve gerçek gücün Lumumba'nın elinde olduğunu aklından çıkarmıyordu. CIA ajanları ustalıklı bir biçimde ona yanaşmakta güçlük çekmediler. Leopoldville'deki "istasyon" şefi, CIA merkezine, Lumumba'ya düşman olan önderlerin Kasavubu ile ilişki kurduklarını ve ona Lumumba'nın öldürülmesi ile ilgili planlarını açıkladıklarını bildirdi. Kasavubu şiddet kullanmayı benimsemediği için planı kabul etmedi. Ama onu bu "ilkeli" tutumundan vazgeçirmek için biraz para yetiverdi. Kasavubu 5 Eylül'de Lumumba'yı başbakanlıktan azlettiğini açıkladı. Bu kararın yasal bir dayanağı yoktu. Anayasaya göre başbakan ancak mecliste verilecek bir güvensizlik oyu ile düşürülebilirdi. Buna dayanan Lumumba meclisi topladı ve hem güvenoyu aldı, hem de olağanüstü durum dolayısıyla daha büyük yetkilerle donatıldı. Ancak Kasavubu'nun Kongo Ordusu Başkomutanlığı'na yeni atadığı Mobutu, hemen ertesi gün bir darbe yaparak iktidarı ele geçirdi. Lumumba Kongo'da bulunan Birleşmiş Milletler birliklerine sığınmak zorunda kaldı. Yandaşlarıyla ilişkileri bütünüyle kopmuştu. Mobutu büyük çapta tutuklamalara girişmiş; kurtulmayı başaran Lumumba yandaşları onun güçlü olduğu Stanleyville Eyaleti'ne sığınmışlardı.

Ama Lumumba sağdı ve CIA'nın Afrika bölümü şefi Bronson Tweedy'e göre büyük bir dinamizme, o anda ne kadar umutsuz bir durumda olursa olsun, olayları kendi lehine çevirme yeteneğine sahipti. CIA bu olasılığı ortadan kaldırmak için Lumumba dosyasını kesin bir biçimde kapatmaya karar verdi.

"PARİS'TEN JOE"

Lumumba'nın BM birliklerinin koruması altına sığınmasından birkaç gün sonra Richard Bissel Leopoldville'deki istasyona bir telgraf çekerek Joe Brown'ın geleceğini bildirdi. Gelecek kişi kendini "Paris'ten Joe" olarak tanıtacaktı.

Joe Brown, gerçek adıyla Sydney Gottlieb, CIA için çalışan bir biyokimyagerdi. Senato Komisyonu karşısında ifade verirken, 1960 yılında Richard Bissel ile CIA'nın elinde bulunan öldürücü kimyasal maddeler

konusunda iki ya da üç kez konuşmuş olduğunu açıkladı daha sonra. Bissel, Gottlieb'e mümkün olan en kısa zamanda bu maddeleri sağlamasını, bir Afrikalı önderin öldürüleceğini ve emrin "yüksek yerden" geldiğini söylemişti.

Joe Brown gerekli zehirleri, lastik eldivenleri ve koruyucu maskeyi sağlayıp yola çıktı. Zehiri kendi taşıdı, "yardımcı malzeme" diplomatik bavulla Leopoldville'e ulaştırıldı.

Ama işler umulduğu gibi gelişmedi. Lumumba'nın yakınına sokulup zehiri yemeğine ya da dişmacununa karıştıracak kişi çeşitli engellerle karşılaşıp işini başaramadı, geçen zaman içinde de zehir öldürücü etkisini yitirdi. "Paris'ten Joe" Kongo'yu terkederken işe yaramayan zehirini ırmağa atıverdi.

Ama bu arada CIA başka planlar üzerinde çalışmıştı.

"İYİ AVLAR"

CIA istasyon şefi tarafından "av" kod adıyla anılan yeni plana göre, Lumumba uzun namlulu, susturuculu ve dürbünlü bir tüfekle öldürülecekti. Tüfek yine diplomatik bavulla geldi Kongo'ya. (Anlaşılıyor ki, diplomatik bavulları terörizm için kullanmanın patenti ABD'ye ait.) Ancak bu plan da başarıya ulaşamadı. Çünkü Lumumba'nın kaldığı binanın çevresinde iki sıralı bir askeri kordon vardı. İlk sırada Birleşmiş Milletler askerleri, ikinci sırada ise Lumumba'nın kaçmasını engellemek ya da dışarı çıkarsa onu tutuklamakla görevli Kongo askerleri bulunuyordu. Bu yüzden yakın çevrede bir "gözlem istasyonu" kurulamıyordu. "Hedef" hizmet eden personelin büyük bölümünü işten çıkarmıştı. Bu yüzden içeriye sızmak da mümkün olamıyordu.

Yeni bir plan daha geliştirmek zorunluluğu doğmuştu. Bu sefer sahneye Mulroney adında bir subay çıkarılacaktı.

TUZAK VE CİNAYET

Mulroney ya emir verdirerek, ya da rüşvet vererek, Lumumba'nın kaldığı binayı çevirmiş olan Kongolu askerlerin bina çevresini boşaltmalarını sağladı. CIA plancıları sığındığı

ATAOL BEHRAMOĞLU

KIZIMA MEKTUPLAR

"yolculukta"

11
İnsanlar da
    ülkelere benziyor
Sınırları var
    yüzölçümleri...
Yasaları var
    bayrakları
        ilkeleri...
Kimi dağlık bir arazidir
Kimi kıraç
Kimi bereketli...
Kimi dardır
    kimi engin
        gözalabildiğine
Kiminin sınırından
    sıkı pasaport denetimiyle
                girilebilir
Elini kolunu
    sallayarak
        girersin
            kiminden içeri...
Sonuçta
    ne küçümse
        insanları
            derim kızım
Ne de önemse
    gereğinden çok...
Ama
    anlamaya çalış:
Nedir sınırlarının
        varabileceği
            son nokta;
Nedir ve ne kadar
        genişleyebilir
            yüzölçümleri...

Ocak, 1984

yerdeki mahpus yaşamından kurtulmak ve siyasi mücadelesini sürdürmek isteyen Lumumba'nın bu durumdan yararlanmaya kalkacağını gayet iyi bir biçimde tahmin edebilmişlerdi. Leopoldville'yi Stanleyville'e bağlayan yollarda tüm önlemler alınmıştı. Mobutu'nun askerleri 17 Kasım'da Lumumba'yı Stanleyville yolunda yakalayarak Thysville'deki askeri kampa götürdüler. 17 Ocak'a kadar burada tutulan Lumumba, bu tarihte Belçika'ya ait SABENA uçak şirketinin bir uçağıyla Katanga'ya, Lumumba'nın can düşmanı Moiz Çombe'nin sözde bağımsız devletine getirildi. CIA cellatlık görevini Çombe'ye vermiş, güya kendi ellerini temiz tutmuştu. 13 Şubat'ta Çombe bir açıklama yaparak, Lumumba'nın kaçmaya çalışırken öldürüldüğünü ilan etti. Birleşmiş Milletler'e ait bir komite yaptığı araştırma sonucunda, bunun bütünüyle yalan olduğunu, Lumumba'nın ilan edilen tarihten çok önce SABENA uçağıyla Katanga'ya getirildiği gün öldürüldüğünü, uçakta işkence gören bitkin durumdaki Lumumba'nın kaçmasına imkân olmadığını, Katangalı jandarmaların ve Belçikalı paralı askerlerin(*) cinayeti Çombe'nin bilgisi dahilinde ve onun onayıyla işlediklerini açığa çıkardı.

1981 yılında *New York Times*'da Madeleine G.Kalb'ın *"Eisenhower'dan Kennedy'ye Kongo Telgrafları"* adlı kitabından bölümler yayımladı. Bu kitapta Madeleine Kalb şöyle diyor: "Cinayet gibi 'kirli işlerden' sorumlu kişiler —Allen Dulles; hemen altındaki Richard Bissel, Bronson Tweedy, zehiri sağlayan bilim adamı, Lumumba'yı ortadan kaldırmanın daha iyi yolları olduğunu düşünen becerikli istasyon şefi (ve haklı çıktı)— hiç şüphe yok ki başkanlık direktifleri doğrultusunda hareket etmişlerdir."

BEHÇET AYSAN

SELİMİYE

ses ver, suların yelesini bırak aksın söz ver
damlasın çocuk yaralarına koşarkenki şeyler
sana yeniden sus diyecekler, başla anlatmaya
olsun kim kocaman bir ölü görmek ister
ay parçalanırken düşer tam kalbin üstüne.

tam kalbin üstüne belki bir rüzgâr getirmiştir
o şimdi tankerlerin yanaştığı yıkık iskeleye
salacak, uzak bir anı olarak orda kalsın
kadife ceketim, ağız mızıkam ve on üç yaşım
hepsi orda kalsın çok uzak bir çağ olarak.

istemem vermeyin sizdedir geri dönen mektuplarım
ağır ağır bir tramvay akşamüstü çın paşakapısı
saatlerin okul dönüşü olduğu, gökyüzü bile yatılı
deniz martılar acı hepsi aynı yöne giderler
düşlerin gündüz ve gece olarak ikiye ayrıldığı.

bir ranzaya çıkarak kırık camlı pencereden
mor sarı ışıklarla dolarak trenler koğuşa
haki battaniyelerdi sarıldığım annemin eli
tahta dolap kapaklarında istasyon adları
sanki bin kilometre sonra bir şehirdi haydarpaşa.

hep onu aradım ve andım samanların yanışını
suyun sıcak bir kan gibi külrengi akışını
siyah arabaların çektiği düşlerimin yıldızları
sessizce adıdır bir direnişin ve aşkın yalvarışı
yaşayıp yıllar sonra aynı koğuşta tutuklu olarak.

TERÖRİST KİM?

Lumumba olayı tekil bir olay değildir. Gana'da Kwame Nkrumah'ın ilerici hükümetinin devrilmesi, Angola'da MPLA hükümetinin yıkılması için harcanan çabalar, Şili darbesi ve Allende'nin katli, Fidel Castro'ya ve Albay Kaddafi'ye yönelik başarısız suikast girişimleri, her sayfası "kirli operasyonlarla" dolu Vietnam dosyası, Grenada çıkartması, Nikaragua, El Salvador... Listeyi uzatmak mümkün... Yakın geçmişte Amerikan savaş uçaklarının uluslararası hava sahasında, bir Mısır uçağının yolunu kestiklerini, egemen bir devletin başkentinin, İngiltere'den ve ABD uçak gemilerinden kalkan uçaklarca bombalandıklarını ve daha da korkuncu bu uçaklardan birinin görevinin, Kaddafi'nin evini bombalayarak onu ortadan kaldırmak olarak belirlenmiş olduğunu anmak yeter de artar bile...□

(*) Kongo'da paralı askerlerin faaliyetleri için DÜŞÜN'ün Haziran 1985 tarihli sayısına bakınız.

"Yazarın Devrimci Görevi, İyi Yazmaktır"

Özdemir İnce

Gabriel Garcia Marquez'in "Yazarın devrimci görevi, iyi yazmaktır" cümlesinden yola çıkan Cengiz Aytmatov bu konuyla ilgili düşüncesini şöyle açıklıyor: *"İyi yazma"*nın en üst düzeyde gerçeğe bağlı kalmak, ikna edici olmak ve baskı altındaki kitlelerin özgürlüğü için, sözcükleri birer silah gibi kullanarak savaşım vermek anlamına geldiğinden kuşku duymuyorum." *(Bilim ve Sanat* Dergisi, Kasım 1986. Sayı: 71)

"Yazarın devrimci görevi, iyi yazmaktır" cümlesine can alıcı anlamını veren iki sözcük var: "Devrimci" ve "iyi". Bu iki önemli sözcüğü çıkartarak daha başka cümleler de yapabiliriz: "Yazarın görevi, iyi yazmaktır" ya da "yazarın görevi yazmaktır". Bu iki cümleden birinci, ikincisine göre elbette daha kapsamlı ve çağdaş anlamlı. Bir de şöyle bir cümle kurabiliriz: "Yazarın devrimci görevi yazmaktır". Bu cümlenin de birinci cümle ile karşılaştırıldığı zaman, sığ, yetersiz ve anlamsız olduğunu görürüz.

Yukarıdaki cümlede yer alan "devrimci" sıfatı, "iyi"nin anlam, işlev, yükümlülük ve sorumluluğunun altını çiziyor ve içerdiği anlamın gücünü iyice pekiştiriyor: Demek istiyor ki, yazarın en önemli görevi iyi yazmaktır; öteki erdemleri daha sonra gelir; iyi yazılmamış bir metin içerdiği mesaj, kapsadığı içerik ne olursa olsun devrimci bir eylemi yerine getirmiş sayılamaz.

Öyleyse nedir bu "iyi yazmak"?

Bu soruyu açıklama eylemine bir gözlemle başlayabiliriz: Ülkemizde toplumcu şair ve yazarlar, sanatsal yaratının salt bir estetik eylem olduğunu savunan belli bir azınlık tarafından "iyi" yazmamak, "iyi" yazılmış yapıtları değerlendirememek saviyla hırpalanmışlardır. Çünkü, bu azınlığa göre, sanatsal yaratının toplumsal yönünü dikkate almak, "iyi" yazmayı köstekleyen bir kusurdur. Bu düşüncenin nesnel bir eleştiri ve değerlendirme yönteminden çok bir "şantaj" ve bir "tehdit" niyetinden kaynaklandığı kanısındayım. Çünkü, toplumcu sanatı politikanın güdümünde olmakla suçlayanlar ve hafife alanlar, nedense, kendi tepkilerinin kaynağındaki politik dürtüyü görmek istemiyorlar. Oysa, toplumcu sanat ne kadar politikse, toplumcu olmayan sanat da o kadar politiktir. Çünkü, *politika dışı, politika ötesi, politika üstü* "olmak" ya da "kalmak" gibi eylemler de "politik olmak" kadar politikanın içinde yer alırlar. Neden mi? Çünkü, politikayı reddetmek de, kendiliğinden, politik bir eylemdir. Hoşgörü ve liberal düşünce adına sanatı politikadan, sanatçının yaratısını da siyasal düşünceden ayırarak açıkgözlük yapmaya kalkışanlar, şu sorunun yanıtını içtenlikle vermek zorundadırlar: "Sanatsal etkinlik nedensiz (amaçsız) bir uygulama mıdır, yoksa toplumsal bir girişim midir?" İlkin bunu yanıtlamak gerekir. Oysa bakıyorum, özellikle 1980'den bu yana, toplumcu sanata karşı olanlar biçim ve içerikle ilgili kendi sanatsal ve kuramsal görüşlerini açıklayacaklarına, yaptıkları açıklamaları savunacaklarına, toplumcu sanatı eleştirmekten başka bir şey yapmıyorlar. Bakıyorsunuz, genç bir şair, beğenmediği şairleri eleştirmek amacıyla, "şiirin araç değil, amaç olduğu" bir dönemin başladığını ileri sürüyor. Şiir, elbette, basit anlamda bir araç değildir, fakat yüce anlamda bir silahtır. Bazı sözcük ve kavramlar, son zamanlarda öylesine koflaştırıldılar ki, "silah" sözcüğünün top, tüfek ve kamayla eşanlamlı olmadığını belirtmek gerekiyor. Her yaratı gibi şiir yazmak da bir eylemdir ve bu eylemin bir işlevi vardır: Bu eylem, hem estetik, hem de toplumsal işlevi içerir ve estetik olandan ne toplumsal, ne de insansal olan'ı ayırmanın olanağı vardır. Ama genç bir arkadaş, yuzvıı oncesinin defteri kapanmış saf şiir *(poésie pure)* anlayışının sözcülüğünü yaparcasına şiirin bir *amaç* olduğunu ileri sürebiliyor. Şiir kendisinden başka bir şeyi amaçladığı zaman, (bu anlayışa göre) araç durumuna düşeceği için, şiir'in kendi kendini amaçlaması, kendi kendinin amacı olması gerektiği savını çıkarmak zorundayız. Fakat böyle bir şey olanaksızdır, çünkü böyle bir şeyi kabul etmek devinimi reddetmek anlamına gelir. Bilindiği gibi Einstein, maddesiz devinim, devinimsiz madde olamayacağını tanıtlamıştır. Devinim, maddenin varoluş biçimidir; doğasal, toplumsal ve bilinçsel bütün olgu ve olayları ancak devinimleri içinde kavrayabiliriz. Yazar ve şairin yazma eylemini ise devinim dizgesinden koparmamız oldukça zor. Hiç değilse günümüzde.

Fakat Kant, amaç için amaç ile yarar için amacı birbirinden ayırır. Kant'a göre bir sanatçının bir güzellik yaratması erek için ereklik, ama bir marangozun bir masa yapması yarar için erekliktir. Bu düşünce ise taa metafizikçilere, Aristoteles'e kadar dayanır. Fakat, Aristoteles'in ileri sürdüğü gibi bir heykeli heykelcinin kafasındaki heykel ereği değil de toplumsal, kültürel ve tarihsel bir varlık olan sanatçının bilinci yaratıyorsa (ki öyledir) Kant'ın sanat anlayışını günümüzde savunmanın olanağı yoktur. Bir sanat yapıtı istese de istemese de bir işe yarar. Ne işe yaradığı ise estetik değerlendirmenin bağlamı dışında olmamak gerekir. Toplumcu sanat, bu görüşte olduğu için, artık yalnızca dünyayı tanımlamakla, yorumlamakla yetinmiyor, *bir düş bile* olsa onun değiştirilebileceğine inanıyor. Bu nedenle, her toplumsal ve insansal eylemin politik bir mesaj içerdiği çağımızda karşı-toplumcu sanat görüşlerini, felsefi ve estetik bağlamda, yalnızca *bireyci* ya da *idealist* olarak nitelendirmek bana oldukça yetersiz görünüyor: Bunları politik nesnel karşılıklarıyla da düşünmek zorunda olduğumuzu unutmamamız gerekiyor.

Gerçekten merak ediyorum, eğer Türkiye'de, Pakistan'da ya da bir Güney Amerika ve Afrika ülkesinde yaşasaydı, *Le Degré zéro de l'écriture*'ün (1953) yazarı Roland Barthes, dili bir iletişim aracı olarak görenlere, şu aşağılayıcı "écrivant" (yazman) sıfatını takıp, dili bir araç gibi değil de bir amaç sayanları "écrivain" (yazar) payesiyle onurlandırabilir miydi? Yazma'nın geçişsiz bir eylem (Ecrire est un verbe intransitif) olduğunu ileri süren bir yazarın dili kendine amaç edinmesi ve dünyayı açıklayamayacağını savunması çok doğal. Evet, Roland Barthes'a göre yazın (edebiyat) hiçbir zaman dünyayı açıklamaz, ona yalnızca sorular sorar. Ama yazmanın geçişsiz değil de geçişli bir eylem olduğuna inanan bir yazar için, hiç kuşkusuz, soru sormak bile dünyayı açıklamanın bir başka yoludur. Oysa Batı'da, yazının insanları dönüştürecek, hiç değilse dünya görüşlerini değiştirecek kadar bile olsa etkileyebileceği düşüncesi artık pek sevimli bulunmuyor. Dahası, bir yurttaş olarak politik eylemlere katılan yazarlar bile edebiyatın bu dünyada bir şey yapabileceğine inanmıyorlar. Böylece dil'in dünyası ile varlıklar ve nesnelerin dünyası birbirinden ayrılmış oluyor. Batı toplumlarında yazarın yalnızlığının ve marazlı ruhsal durumunun nedenlerini bu kopuşmada aramamız gerekir. İşte, kabaca, yeni "sanat için sanat", erek için ereklik anlayışı böylesine bir ortamda yeniden dirildi. Sanat ile hayat arasındaki uçurum öylesine aşılmaz sanılıyor ki, savunmasız kalan yazınsal yaratı kendi kendini amaç seçmiş dilin egemenliğini kabul ediyor ve bunun sonucu olarak da uçurum giderek daha çok derinleşiyor. Bu durumdan ise en çok şiir etkileniyor ve özellikle Fransa'da şiir sözcüklerin anlam katmanıyla değil, ses katmanıyla yapılıyor. Fakat, doğrusunu söylemek gerekirse Batı'da sanatçıların ancak küçük bir azınlığı, içinde bulundukları olumsuz koşulların etkisiyle, bu anlayışa teslim olmuş durumda. Anlaşılan sözcük ve sözün gücüne tekrar inanmak için yeni bir dünya savaşı gerekiyor.

Ülkemizde yapılan sanat tartışmaları, sanki onun nesnel koşulları içinde değil de Batı'dan ithal edilmiş limonluklarda yapılıyor. Bu ülkenin nesnel koşullarından kaynaklanan, biçim ve içerik olarak bu özel koşulların izlerini taşıyan sanat yapıtları, Batı'da bile evrensellik niteliğinden yoksun bazı çok özel değerlendirme yöntemlerinin bakış açısı içinde değerlendirilirken bile çok vahim hatalara düşülüyor. Örneğin, "yazın bir dil, yani göstergeler dizgesidir: Var-

YILMAZ ODABAŞI

GÜNE DÖNERSİN

Garına ve akşamına varmamış bir tirenle
Yolcusun özlemin, kimliğin ve arka cebinde
terlemiş biletinle

Sen iki ömrü törpülerken sevgilim
Ve sürdürürken o civan ısrarı kederinle
Tut ki nice tirenler kalkacak dünyanın her yerinde
Sonra da biz kalkacağız topla kendini

Elini tutuşum da bir anıdır aslında/güne dönersin
Tiren usul usul gelir azar azar gidersin
Ben de burada özlerim rengini yüzüne yazdığım bir çiçeği
Üçe beşe onbeşe
Onlarca yüzlerce binlerce bölünmüş kanıyorsun
topla kendini

Ve hüzün kara bir bulut gibi çöküyor gözlerine
Ötede güz çöküyor üstüne yaz mevsiminin
Her mevsimin tükenişi intihar çağrıştırırken bende
Güz'se hep aynı iklimdir yara yerimde
Git
Uzaklığa dolan yol gibi dol hasretime...

lığı bildirisinde değil, bu 'dizge'dedir" tanımını ele alalım. Bu tanım elbette çok doğrudur. Sanırım bütün aklı başında toplumcu şair ve yazarlar bu tanımın doğru olduğunu kabul ederler. Çünkü, örneğin şiirin üzerinde oturduğu şiirsel söylem bir dilsel dizgedir; her şeyden önce böyledir, ama bu onun bir mesaj içermeyeceği anlamına kesinlikle gelmez. Yukarıdaki tanımın yazarı Roland Barthes, yazın yapıtının her şeyden önce bir dilsel eylem olduğunu söylüyor, fakat bu kadar açık anlamlı bir cümle Türkiye'de "yazın yapıtı yalnızca bir dilsel eylemdir" şeklinde yorumlanıyor ve söz konusu dilsel eylemin bir mesaj içermeyeceği sanılıyor. Roland Barthes, bir yazınsal yapıtın ortaya çıkması için sahip olduğu bildiri yeterli değildir, o bildirinin bir göstergeler dizgesine oturması gerekir, ancak böylece var olur, diyor; bildiri ile göstergeler dizgesi bir arada bulunmazlar, bulunamazlar, demiyor. Ama gelin görün ki, Türkiye'deki bazı Barthes çömezleri, bildiriyi yazınsal yapıtın dışına sürgün ediyorlar.

Ancak, bu yanlış yorumla, yazının (edebiyatın) geçişsiz bir eylem olduğu savı birleşince, "sanat yapıtı hiçbir şey söylemek zorunda değildir" yanılgısına sarılmak iyice kolaylaşıyor. Bu tür saçmalıklar, Roland Barthes ve arkadaşlarının düşünceleri Türkiye'ye gelmeden, gerçeküstücülük ve varoluşçuluk yanlış yorumlanarak otuz yıl önce bir kez daha yaşanmıştı.

Ülkemizde, her alanda olduğu gibi, yazında da tarihin en büyük özelliği ders alınmak değil de, "tekerrür etmek" olmasaydı, özellikle genç arkadaşlarımız ellili yılların deneyimlerinden gerekli dersleri çıkartırlar ve boşuna vakit yitirmezlerdi. Genç arkadaşlarımızın son otuz yılın deneyimlerinden öğrenecekleri çok şeyler var; ama tekrarlamak zorunda oldukları bir şey bulunduğu kanısında değilim.

Marquez ile Aytmatov, evrensel düzeyde bilineni (malûmu ilân) bir kez daha tekrarlamanın yararsızlığına inandıkları için, yazın sanatının "iyi yazmak"la ilgili ve bir metni yazın düzeyine çıkartan zorunluluklardan söz etmeden, onun işlevle ilgili bazı özelliklerini belirtiyorlar. Fakat bizler durmadan "malûm olanı ilân etmek" zorunda olduğumuz için, Roger Caillois'nın *Art Poétique* adlı kitabında anlattığı, benim de *Şiir ve Gerçeklik* adlı kitabıma aktardığım öyküyü bir kez daha anımsayacağız: New York'un Brooklyn Köprüsü'nde dilenen bir kör varmış. Köprüden gelip geçenlerden biri adamcağıza günlük kazancının ne kadar olduğunu sormuş. Dilenci iki dolara zar zor ulaştığını söylemiş. Yabancı bunun üzerine, kör dilencinin göğsünde taşıdığı ve sakatlığını belirten tabelayı almış, tersini çevirip üzerine bir şeyler yazdıktan sonra tekrar dilencinin boynuna asmış ve şöyle demiş: "Tabelaya gelirinizi artıracak bir yazı yazdım. Bir ay sonra uğradığımda sonucu söylersiniz bana". Dediği gibi bir ay sonra gelmiş. "Bayım size nasıl teşekkür etsem acaba?" demiş dilenci. "Şimdi günde on, on beş dolar kadar topluyorum. Olağanüstü bir şey. Tabelaya ne yazdınız da bu kadar sadaka vermelerini sağladınız?" "Çok basit, diye yanıtlamış adam, tabelanızda *'doğuştan kör'* yazıyordu, onun yerine *'Bahar geliyor, ama ben göremeyeceğim,'* diye yazdım."

"Doğuştan kör" cümlesi, bir durum belirten açık seçik, kesin bir tanım, ama imgelem gücünden ve duyarlıktan yoksun. Buna karşı, yabancının yazdığı cümlenin, bulaşıcı ve tedirgin edici bir yükü, imgelem gücünü ve insan duyarlığını harekete geçiriyor; kör dilencinin yitirmiş olduğu, bizimse sahip olduğumuz şeyleri anımsatıyor; bu anımsatmayla birlikte bir evrensenlik, bir genellik kazanıyor: "Okur" onun trajik gerçeğinin içine giriyor ve onunla yer değiştiriyor. Günlük yaşamda bu değişim bir merhamet duygusu yaratır, ama yazın ve şiir bağlamında bunun karşılığı *heyecan* (estetik heyecan) oluyor. Demek ki, yazın ve şiir, sözcükler aracılığıyla insanlarda bir heyecan yaratmayı amaçlıyor; gerçekler aracılığıyla heyecanlara ulaşmayı amaçlıyor. Marquez ve Aytmatov'un, herkesin bildiğini kabul edip tekrar etmeyi gerekli görmedikleri "iyi yazma"nın birinci aşaması budur: Bir gerçeğin *nasıl* yansıtılacağı ilkesi. Bir metnin yazınsallaşmasının, şiirleşmesinin temel ilkesidir bu. Ülkemizde kimi yazarlar, "Yazarın *neyi* söylediği değil, neyi *nasıl* söylediği önemlidir", derler. Fakat cümlenin birinci bölümünü önemsemezler, yani onlar için yazarın ya da şairin "ne" söylediği önemli değildir. Toplumcu olmayan kesimin büyük bir çoğunluğu bu yanlışa düşerler. Toplumcu yazar ve şairlerin bir bölümü ise, yukarıdaki cümlenin ikinci bölümündeki "nasıl"ı es geçip, yazar ya da şairin *ne* söylediğine bakarlar. Bu da toplumculuğun insanı yalnızca "ekonomik varlık" olarak kavradığı dönemlerden kalan bir aksaklık. Bunun örneklerini "köy romanı" denen romanlarda ve 1965-1980 döneminin bazı şairlerinde gördük. Özellikle bu şairler, gerçeklerden yola çıkarak heyecanlar, estetik heyecanlar, yaratacaklarına, yaşanmış heyecanlardan yola çıkarak gerçeklere ulaşmayı düşünüyorlardı. Belki gerçeklere ulaşıyorlardı, ama ulaştıkları gerçek ne yazık ki şiir olmuyordu. Yapılan tartışmalardan anlaşıldığına göre toplumcu gençler "İkinci Yeni"nin yeniden sofraya getirilmek istenmesine, toplumcu olmayanlar ise 1965-1980 döneminin yukarıda sözünü ettiğim olumsuz örneklerine karşı tepki duyuyorlar. İlkeler, yöntemler atlanarak, bazı örneklere duyulan tepkiler değerlendirmenin temeli durumuna gelirlerse ve bu yanlış değerlendirmelerden de genellemeler yapılırsa, işin içinden çıkmak olanaksızlaşır. Uzlaşmak, anlaşmak için değil, fakat *doğru* tartışmak için yukarıdaki temel cümlenin iki tarafını da doğru yazmak zorundayız: "Yazar ve şairin *neyi* ve bunu *nasıl* söylediği önemlidir." Yazar ya da şair bu cümlenin iki bölümünden birini ihmal ederse, birini ötekinin önüne çıkartırsa ulaştığı sonuç sakat olur. Nitekim, son yılların örneklerine baktığımızda "ne"yi öne çıkartıp "nasıl"ı ihmal edenlerin estetik değerlerden yoksun yavanlıklara, "nasıl"ı öne çıkartıp "ne"yi umursamayanların ise nesnel karşılıklardan yoksun gevezeliklere ulaştıklarını gördük. Birinciler, gerçek'in heterojen (ayrışık) ayrıntılarını olduğu gibi tekrarladıkları için, gerçeğin sanatsal yansıtılmasını *(vorstellung)* başaramayıp homojen (türdeş)

bir yazınsal metne *(darstellung)* ulaşamadılar ve basit bir tekrarcı durumunda kaldılar. Fakat ne yazık ki "hazırlopçu" okurlar tarafından sevildiler. Bu yazar ve şairlerle alımlayıcı okur arasındaki ilişki yazınsal düzeyde değil, yalnızca ideolojik düzeydeydi. "Nasıl"ı öne çıkartanlar, yazınsal metin ile gerçek ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi gözden çıkardıkları için dizenin anlam katmanının üzerini çizip ses katmanıyla yetindiler ve imge yerine çarpık ve biçimsiz görüntülere ulaştılar: Böylece, sözcüklerin rastlantısı şairin bilincinin önüne geçti. Bir gerçeği temsil eden temadan (izlekten) yola çıkmadıkları için bu sonuca ulaşmaları doğaldı. "Ne"ye önem verenler, yazınsal metnin gerçek üzerinde etkin olduğunu anlamadıkları için, gerçeği olduğu gibi tekrarlayıp bir estetik değer yaratamadılar; "nasıl"a önem verenlerse, belki kendilerine göre ve görece bir estetik değer yarattıklarına inandılar, ama yazınsal metnin tarihselliğini, toplumsallığını yok edip sözde bir dilsel yapıya ulaştıklarını sandılar.

Son otuz yılın, toplumcu olsun ya da olmasın, yanlış kesimlerinin öyküsü kısaca budur.

Çağının çağdaşı şair ve yazarların bu yanlış kesimlerin yaptıkları işlerden çıkartacakları önemli dersler var: "İyi yazmak"ın bir tanımlaması da onların yanlışlarını tekrarlamamakla eşanlamlı olmak gerekir. "İyi yazmak" ne yalnızca çıplak gerçeğe, ne de dile indirgenebilir. Yalnızca çıplak gerçek ve yalnızca dilsel eylemle yazınsal metin ya da şiire ulaşmanın olanağı yoktur. Nesnel gerçek ile dil arasındaki diyalektik ilişkinin gerçekleştiği yazınsal eylemin gündelik yaşamdaki karşılığı "iyi yazmak"tır; yazma eyleminin "ne"si ve "nasıl"-'ına eşit önemi vermeyen şair ya da yazarın *iyi* yazdığını sanması ancak bir hayal olur.

Ayrıca, "yazmak"ın başında yer alan "iyi" sıfatının, yazarın sorumluğunu (yazınsal, toplumsal, tarihsel) içeren bir ahlak olgusu olduğunu da unutmamak gerekir. Yazını dile indirdiğiniz zaman onun bu ethik niteliği de kendiliğinden yok olur. Demek ki "iyi yazmak", aynı zamanda, bir ethik eylemdir.□

Şaire ve Şiire Dair

Bâki Uğur

"Geçmişi kapattık, geleceğe bakalım!" diyordu bundan bir süre önce bir muhterem "mağdur" siyasetçi. Ondan az önce de bilmem nerde hangi hayır kuruluşuna muhteşem bir bağış yapmış, on milyon, basında sıradan bir haber gibi açıklandıydı... Evet, öyle, bir elde on milyon!

Kapatılan geçmişin fidyesi gibi.

Bunun şiirle ne ilgisi var diyeceksiniz... Bir kere, işin içinde "fidye" olduğu için var. Mecaz politikanın ta kendisidir. Bin gemiye yelken açtıran o yüz... neydi ki? Şiirin söze şimşek çaktırtan mecazı gibi ya da, hatta, hiç söz etmeden meramını anlatan ritmi ve edası gibi, politikanın da birden çok anlam yüklü yığınla olgusu vardır.

Sonra, şiir yaşantının öznel bileği taşında bilendikçe kendini tüketen bıçak değil ki! Şiir, deştiği doku'ya derinlemesine girdikçe bilenen neşterdir. Şiir geleceği yargılar. Onun için, kapatılmak istenen geçmişler, kan ve irin ortamları, onun asli zemini, öz nesnesidir.

Kapatılmak istenen geçmişte neye remil atıldığına da en iyi şiir tanıklık eder. Çünkü yaşanan günde olanları —ya da olmayanları— etin dokusunda en can alıcı, duyarlı gerçekliğiyle algılayan hep şairdir.

On milyon bağış ve asgari ücretle bir aylık geçim!

Kapatılacak geçmişin üzerine yığılı katmanlarda kırık dökük yaşantı parçalarını, on iki yaşında çocukların alın terini, egemenlerin gururunu ve avuçlar dolusu külü, acıyı ve namus parıltısını, isyanın ilk anını kaz ve olanı/olmayanı gün ışığına çıkar, şair! İnsanı şair ve şairi insan yapan ne varsa ordadır. Unutma, unutkanlık şairin, mahreci tıkanmış damar gibi civarını çürüten en vahim düşmanıdır.

Sen ki hâlimizin sekmez tanığısın, geleceğimizin arkeologu ol, vur kazmayı nisyanın zulmetine!

Yazınsal Metin ve Gerçeklik(*)

(Bu Sorun Üzerine DAC(**)'deki Çalışmalara Toplu Bir Bakış)

Yves Gilli

Çeviren:
Yakup Şahan

Yazınsal metin göstergebilimini işleyen DAC'de yayımlanmış yapıtlarda, yazınsal metin ile gerçeklik arasındaki ilişkiler sorununun sık sık ele alınmasında şaşılacak bir şey yoktur sanırım. Kuşkusuz, bunun ilk nedeni, Doğu'daki yapılan çalışmalara karşı çıkan, FAC kaynaklı eleştirinin büyük bir kesimiyle bu sorunla ilgili olması; özellikle de, Marxist bir araştırma için çok önemli bir sorunun söz konusu olmasıdır. Nitekim R.Schober, J.Erpenbeck'in kitabının arka kapağında yapmış olduğu yorumda şöyle demektedir: "Sanatın, sanat yapıtının gerçeklikle olan ilişkilerini düşünüş tarzı, her zaman çok önemli bir sorun olmuştur..." ve "Marxist estetik buna bir yanıt getirmeyi kendine bir borç bilmiştir."[1]

İşte biz bu konuyu, bizce çok önemli olan ve 1976 ile 1984[2] yılları arasında yayımlanmış bulunan birkaç yapıt ve makaleye dayanarak işlemek istiyoruz. Aşağıdaki şema, açıklamalarımızı geliştirirken bize kılavuzluk edecektir:

G ⟶ YM ⟶ G

Çıkış noktasında her zaman belli bir gerçeklik(G) vardır; bu, yazınsal bir metinde(YM) yansı bulur; bu metin de ayrıca aynı gerçeklik üzerine ya da bir başkası üzerine etkir. İşte bu şemadan kalkarak şunları inceleyeceğiz: Yazınsal metin fiilen gerçekliğe bir gönderme yapar; ama, bu gerçekliğin kendisi olamaz; niçin olamaz? Ve gerçeklik üzerine neyle bir etki yapar?

YAZINSAL METİN GERÇEKLİĞE GÖNDERME YAPAR

DAC'deki yazınsal çözümleme birkaç öncüle dayanır; bazı kimseler için bunlar *a priori* yalın ve apaçıktır; ama herkes için öyle olduğu söylenemez; öte yandan, her vakit esaslıdırlar. Araştırmaları tümüyle yönlendiren ve her türlü Marxist çözümlemeyi açıklıkla belirginleştiren seçilmiş yollardır bunlar. Şöyle ki:

—Fiilen nesnel bir gerçeklik vardır,

— Bu gerçeklik bilinebilir ve

—Yazınsal metin bu gerçekliğe gönderme yapar, onun yansısını verir.

Maddeci temeli göz önünde tutuldukta, yazınsal Marxist çözümleme şu ilkeden yola çıkar: Nesnel, yani insan bilincinden bağımsız bir gerçeklik ya da çözümleyici bir özneden bağımsız bir nesne vardır. Öte yandan, R.Schober, sosyalist gerçekçiliği belirgin kılan şeyi tanımlarken, dünyayı "tanınıp bilinemez ve dolayısıyla da üzerinde egemenlik kurulamaz"[3]biçimde gören her türlü eğilimi dışladığını açıkça belirtir. Yazınsal metin işte bu nesnel ve bilinebilir gerçekliğe gönderme yapar. A.Seghers'in terimleriyle söylersek bunu, o, "hammadde gerçekliğe" gönderme yapar, diyebiliriz. Ayrıca, onun bu gerçeklikten beslendiğini ve onun yansısını verdiğini de söyleyebiliriz. Bu yansının ne olduğu üzerinde daha sonra duracağız; şimdilik, Doğu'daki araştırmaların gerçekliğe yükledikleri büyük önem ile aynı gerçekliğin tanımını ele almak istiyoruz. Yazarların hepsi, genelde sanat yapıtının, özelde yazınsal yapıtın taşıdığı yansı niteliği (*"Widerspiegelung", "Abbild"*) üzerinde duruyor: Dünyanın, gerçekliğin ya da "gerçek yaşamı"nın[4] yansısı. H.Redeker'in yaptığının[5] daha başlangıcında gösterilmiş olduğu gibi, yazın ile gerçeklik arasında var olan ilişkiyi yadsımanın yolu yoktur; bu bir yana, "en soyut sanat yapıtı bile bir yansı niteliği taşır."[6] Ne var ki, "yansı kuramının kendi başına bir sanat kuramı oluşturmayacağı; ama, sanat kuramının da bir yansı kuramından vazgeçemeyeceği"[7] kuşkusuzdur. K.Barck da şöyle yazar: "Yazınsal yapıtların kendi dışlarında bir gerçekliğe gönderme yapmadıklarını; yani, bir yansı işlevini taşımadıklarını iddia etmek, sakat bir yoldur."[8] Doğrusunu isterseniz, bu yansı kavramının sırf kullanımı bile, araştırmacının bilimsel ve ideolojik yönsemesini hemen açığa vuruverir; bu yüzden son dere-

(*) La Pensee, sayı 251, Mayıs-Haziran 1986, S. 119-124
(**) DAC-Demokratik Alman Cumhuriyeti
FAC-Federal Alman Cumhuriyeti

ce anlamlıdır o. Nitekim, D.Sehlensted'e göre[9] kavramın olumlu bir anlamda kullanılması, Marxist eğilimli bir araştırmacıyı açığa vurur; öte yandan, ona karşı besbelli bir uzaklık göstermek de, Marxizm'e karşı düşmanca bir tavrı ortaya koyuverir. Son ollarak, DAC'deki araştırmacılar ve en başta da D.Schlenstedt,[10] yazınsal yapıtın gerçekliğin bir yansısı olmak gibi köklü bir niteliği adına, kapitalist ülkelerde ruhbilimsel, görüngübilimsel ve yapısalcı tipteki estetiksel kuramları eleştirirler ve onların bir yazınsal yapıt "fetişlemesi" dedikleri şeyi reddederler.

Yazınsal metnin gönderme yaptığı o gerçeklik nedir öyleyse? Bize kalırsa terim en geniş anlamında anlaşılmak gerekir. J.Erpenbeck'e göre bu, "nesnel gerçekliğin, yani doğadaki ve toplumdaki tüm nesnelerin bütünlüğüdür."[11] Şöyle de denebilir: İnsanla ya da daha başka doğal nesnelerle, ama ayrıca insan zekâsının ürünleri ile ve toplumsal bir bilinçten, bir sınıf bilincinden kaynaklanan olaylarla ilişkileri içinde, doğa söz konusudur burada.[12] W.Herdenise bu konuda, "madde" *("Stoff")* ve "tema" (*"Thema"*) arasında bir ayrım yapar: Madde, daha önce de tanımlanmış olduğu gibi, gerçekliktir, nesnel olarak var olan ve yazınsal metnin ayıklayıp seçtiği bir nesnedir; tema ise, bu seçilen nesnenin estetiksel işlenmesini gösterir.[13] Sözümüzü bağlamak üzere şöyle diyeceğiz: Maddeci bakış açısından, gerçekliğin, kendisinin bir yansısını sunan bir metne oranla birincil kaldığını unutmamak gerekir. Başka bir deyişle, "yansının içeriğini, birincil bir tarzda belirleyen"[14], gerçekliktir.

YAZINSAL METİN GERÇEKLİĞİN KENDİSİ DEĞİLDİR

Yazınsal metin gerçekliğe gönderme yapar, demek; onun, gerçekliğin ta kendisi olduğu anlamına gelmez. Sanat ile gerçeklik arasındaki ilişkilerin özyapısını belirlemek, öyle kestirip atıcı iddialarla yetinmek istemeyen bir çözümlemeyi gerektirir. Bu yolda Marxist araştırma bir özeleştiri gerçekleştirebilmiş ve bu da bu sorunun incelenmesine bir katkı olmuştur. Bu eleştirinin ayrıntısına inmeyeceğiz ve DAC yazarlarının yapıtlarında kendilerinin zaten çıkarmış bulundukları tarihsel bir bilançoyu da öne sürmeye kalkışmayacağız burada.[15] Bizim diyeceğimiz sadece şu: Eleştiri oldukça eski çalışmalarla ilgili ise de, ayrıca daha yakın zamanlardaki yaklaşımlara da değindiği açıkça görülmektedir. Sözgelimi, R.Schober'e göre, Doğu ülkelerindeki, en başta da DAC'deki araştırma, Lenin'in, özellikle yansı kavramıyla ilgili kuramlarının getirdiklerini uzun süre kavramamıştır ve *onun* görüşleri öylesine çarpıtılmış ve daraltılmıştır ki, sonunda sanatın işlevi, yalnız, gerçekliğin mekanik ve doğalcı bir yeniden-üretimi olmakla sınırlanıp kalmıştır. Böylece, Marxist araştırma, yıllar yılı, bu öykünmeci işlevi taşıyormuş, yani, gerçeğin bir çeşit kopyası ya da fotokopisi imiş gibi görünen yapıtlara bağlanmıştır. İmdi, Narski'nin de kaydettiği gibi, "sanat gerçekliği yeniden-üretir, ama, aynı zamanda üretmez de."[16] Yazınsal yapıt, yansıttığı dünya ile özdeş değildir çünkü: Ampirik düzeyi aştığı için, onun sunduğu şey, aslında bir "ikinci gerçeklik"tir. Daha da yakınlarda H.Redeker gibi bir yazar, başka bir yerde yapılmış olan bir benzetmeyi, yani yazınsal metnin bir tüketim ürününe (ya da, isterseniz, alımlamanın tüketime) benzetilmesini ve onunla bir tutulmasını ve bu benzetmenin, *Gesellschaf-Literatur-Lesen* (1976) yapıtında[17] toplanmış olan çalışmaların çıkış noktalarından biri yapılmasını eleştirmiştir.

Yazınsal metinle gerçeklik arasında var olan ilişkileri derinlemesine anlayabilmek için, üretim edimini çözümlemekle işe başlamak, yani gerçeklikten metine giden bir yazma çalışmasının nasıl gerçekleştiğini incelemek gerekir. Bu çözümleme, yansı kavramının daha iyi bir tanımlanmasına birden girişmek olanağını verir.

ÜRETİM EDİMİ

Yazınsal metnin ne olduğunu daha iyi kavrayabilmek için, şu gerçek göz önüne alınmalıdır: Bu metni yaratmış olan yazı çalışması, gerçekliğin bilincine varılması ve değerlendirilmesi olgusundan kaynaklanır; ama, gerçeklik de kendi anlatımını yine bu metinde bulur. İşte DAC yapıtlarında dönüp dönüp ortaya çıkan beş kavram, bu bakımdanda büyük önem taşır: *"Vorstellung"*, *"Aneignung"*, *"Wertung"*, *"Darstellung"* ve *"Abbild"*. Fransız sözlüğünün bu alandaki yetersizliği, şu iki Almanca terimi, *"Vorstellung"* ile *"Darstellung"* terimlerini "tasarımlama/*representation*" terimiyle karşılamıştır; ama, *"Vorstellung"*, "bir şey hakkında insanın sahip olduğu tasarım" anlamına gelmekte, (yani burada bir şeyi tasavvur etmek söz konusudur ki, bu da imgelem yetisini gerektirir); *"Darstellung"* terimi ise, "bir şeyin canlandırılması", (ya da bir şeyi temsil etmek eylemi) anlamına geliyor. *"Aneignung"* "özümleme/ *appropriation*" ile; *"Wertung"*, değerlendirme/*évaluation*" ile; *"Abbild"*de "yansı/*reflet*" ile Fransızca'ya çevrilebilir. Bununla birlikte, hemen açıklayalım ki, bu son terim için, Almanca'da iki ad şekli vardır. *"Widersiegelung"* (yansıtmak eylemi) ve *"Abbild"* (bu eylemin ürünü/sonucu, imge ya da elde edilen yansı). İşte bu beş kavram, çözümlemenin gereksinimlerini karşılamak üzere, üretim edimini iki aşamada çözmek olanağını verir: *"Vorstellung"* aşaması ile *"Darstellung"* aşaması.

Gerçeği zihinde tasarımlamak olgusu, bir "özümleme" ve "değerlendirme" süreci kadar, bir bilinçlenmeyi de gerektirir. "Özümleme" kavramı, son yıllarda DAC'de büyük bir önem kazanmış olan bir kategoriyi gösterir. Salt bilimsel ve teknik alanla değil; insan için gerçeğin özümlenmesinde bir araç olarak karşılanan yazınla da ilintilidir. D.Schlenstedt'in yazmış olduğu gibi, "yazın," gerçekliğin düşünsel bir özümleme sürecinde yer alır"[18]. Ama özümleme, aynı zamanda bir yargıda bulunmak demektir de; başka bir deyişle, değerlendirme de tümüyle özümleme sürecine girer. Bütün yazarlar, bilinçlenme, özümleme ve değerlendirme olaylarının sıkı sıkıya birbirine bağlı olduğunu vurgulamaktadır. "Sanat sanat içindir" ilkesine bağlılığını ileri süren bir yapıt bile, "gerçeklik üstüne nesnel ve öznel değer yargılarını yansı-

tır."[19] "Yazın, gerçekliği hem yansıtır, hem de bu arada onu değerlendirir " der H.Redeker[20]. Değerlendirmenin içeriği, her zaman, olumlu/olumsuz, iyi/kötü, gibi kavramlarla ya da olumlama/yoksama gibi terimlerle dile getirilebilir ve bir yazıcı özne bakımından bir gereksemeler ve ilgiler, çıkarlar bütünlüğüne bağlıdır.

Karmaşık bir niteliği olan özümleme çalışmasının sonucu, canlandırmada (*"Darstellung"*) anlatımını bulur; o da metinde içerilmiş bulunmaktadır; böylece, *"Vorstellung"*, *"Darstellung"*laşır; yani canlandırılmış olur; bu da, az önce görmüş olduklarımıza göre, "neredeyse otomatik bir yolla bir değerlendirici tasarımdır."[21]

YANSININ TANIMI

Yansının tanımı, yazınsal metnin üretim edimi üzerine yapmış olduğumuz gözlem dizisinden kolayca çıkarılabilir. Yansı, hiçbir durumda, gerçeğin katışıksız ve yalın bir kopyası olamaz; çünkü, o, aynı gerçek üzerine bir özümleme ve değerlendirme çalışmasıyla ilgilidir, onun sonucudur; yazınsal metnin sunduğu yansı, hem gerçekliğin yansısıdır, hem de aynı zamanda yansı ve değer yargısıdır; bu yüzden onun önerdiği "canlandırma"nın *("Darstellung")* simgesel bir niteliği vardır. Kullanılan terimler değişebilir. *"Symbol"*, *"sinnbild"*, ya da R.Schober'in dediği gibi, *"Sinn-bild"* şeklinde karşımıza çıkabilir. Bu son bileşik sözcük ilginçtir; çünkü, daha baştan bir yorumlamaya doğru yön verir; harfi harfine bir çeviriyle "imge-anlam/*image-sens*" (ya da "im") denebilir. Öyleyse, yazınsal metnin, bir şeyin bir imgesi (bir yansısı) olduğunu, ve bunun da bir anlamı kavramak olanağını verdiğini anlamak gerekir. "Tasarım, simgesel bir anlatım düzeyi olarak görülmelidir" diye yazıyor K.Städke[22]. Tasarım, yani yazınsal metin, görülebilenin, görünüşteki dışsallığın ötesine gitmek; daha içsel ve derin, bir gerçekliğin çağrıştırılması yolunda, tasarımlanmış şeyin düzeyini aşmak gücünü taşır. D.Schlenstedt'in ansıttığı gibi, Goethe'nin simgede gördüğü de işte bu güçtür. Yazınsal metnin sunduğu yansılar, "anlamları, (significations) ne canlandırmada ne de doğrudan doğruya yansıtılmış nesnede bitip tükenmediği ölçüde, tersine daha çok başka tür bağıntılara yol açan simgeler ya da belirtiler gibi ele alınabildikleri ölçüde"[23] bir gösterge niteliği taşır.

Yazınsal metinle aktarılmış olan yansı, gerçeklik üstüne bir bilinçlenmenin ve bir değerlendirmenin ürünü ise, son olarak şunu da ekleyelim ki, bu bilinçlenme ve metinde kaçınılmaz bir biçimde içerik bulunan yargılar (değerlendirmeler), aynı zamanda kişisel, toplumsal ve tarihsel türden olan ve üretim edimini belirleyen etkenlere bağlıdırlar. R.Schober bu konuda, "üretim tarzları"ndan *("Produktionsweisen")* söz ediyor ve onları Lenin'in "yazın ilişkileri"ne *("literaturverhalnisse")* yaklaştırıyor ve M.Naumann da, "üretim koşulları" (*"Produktiosbedingungen"*) terimini kullanıyor. Bu iki yazar tıpkı H.Redeker gibi, bu tarzların ya da üretim koşullarının bir dökümünü çıkarıyorlar. Burada hemen şunu söyleyelim: Doğu'daki araştırmalar kişisel, bireysel etkenin önemini belirtmekle birlikte, çalışmalarında, metnin kolektif ve toplumsal pratiğe derinden bağlanmış olmasını daha çok vurguluyorlar ki buna da şaşılamaz. Toplumsal belirlenimi, (ulusal, etnik, vb.) filan gruba ya da filan sınıfa ya da ayrıca filan yazınsal akıma bağlılığı gözönünde tutulmaksızın, yazınsal bir metni çözümlemenin olanağı yoktur. Metnin getirmiş olduğu yansı, filan toplumda ve filan dönemde, filan sınıfa özgü toplumsal normların, çıkarların, gereksinimlerin ve ideallerin yansısıdır. "Değerlendirmede dile getirilmiş olan özne-nesne ilişkisi, değerlendirme kişisel olarak sunulduğu zaman bile, bir toplumsal ilişkidir. Bu ilişki, ideolojik bir görüngü olarak, toplumsal normlara bağlıdır ve bu yüzden de tarihsel bir nitelik taşır."[24] Giderek denilebilir ki, "algılama işlevi de tarih ve toplumca değişikliğe uğratılır."[25] Bu toplumsal ve tarihsel koşullandırma, son çözümlemede, yalnızca tarihin belli bir evresinde, "yansıtılabilen" ve yansıtılmaya değer görülenin, (*"abbildbar"* ve *"abbildwürdig"*) yansıtılmış olduğunu açıklar. Özetlersek, "metnin canlandırdığı özümleme süreci tarihsel, siyasal, toplumsal, kültürel ve öznel olarak belirlenmiştir."[26] ve üretim koşulları, metnin "ne"si (*"Was"*) üzerinde değil sadece, "nasıl"ı *("wie")* ve "niçin"i *("weshalb")* üzerinde de etkisini gösterir. Üretim edimi de aslında her zaman bir diyalektiğe bağlıdır; o da farklı bir biçimde dile getirilebilir. Bireysel/toplumsal, öznel/nesnel, ya da ayrıca, özerklik/bağımlılık terimleriyle; ama, her durumda, değindiğimiz koşulların bütünü, yazınsal metni yan tutmaya, yani bu yüzden de yandaşlık göstermeye ister istemez zorlar ve işte bu düşünceler de yazınsal metnin hakikatle ve bilimle olan ilişkilerini mantıki bir yolla göz önünde tutmaya yol açar.

YAZINSAL METİN VE HAKİKAT

Üzerinde durulması gereken ilk nokta, yazınsal metin ya da daha genelde sanat ile bilginin (*"erkenntnis"*) arasındaki ilişkidir. Önce şu noktayı belirtelim, sanatın asıl işlevi, kuşkusuz, bir bilgi aktarımından ibaret değildir. Bu bir kez konduktan sonra, diyebiliriz ki, yazınsal metin bilgi taşıyıcısı olmaktan da geri kalmaz. Metnin getirdiği olası bilginin alımlayıcı ile bağımlı olduğu; metin, alımlayıcı için gerçekte bir çeşit hammaddeyi temsil ettiği ve bu son terimin de sanatın hakikatle ilişkilerinin incelenmesinde bir yol açtığı düşünülebilir. Sanat yapıtının içeriğinin özünde, ister istemez bir öznellik payı bulunur. Eğer metin bir bilgi aktarımı ile karıştırılmayacak olursa; hakikatin eşanlamlısı da olamaz o. Sanatın hakikatle ilişkileri sorunu da, yukarıda değindiğimiz özümleme ve sanatın içerdiği değerlendirme süreci çerçevesinde düşünülmek gerekir. Bu sürecin sonuçları nesnenin *ve* bu nesne üzerinde değerlendirme yapan öznenin nitelikleriyle belirlenmiştir. Kuşkusuz, örneğin, Lenin'e dayanarak, nesnel bir gerçeklik[27], yani, içeriği yalnız nesneyle belirlenmiş bir hakikat düşünülebilir; ama, bu hakikatin nesnel bir yazınsal yansısı varsayımı, çok güçlükle savunulabilecektir: Demek, yazınsal metin, hakikat değildir; ne var, burada da hemen

yine ekleyelim, bu, yazınsal yapıt hiçbir hakikat içermez anlamına da gelmez! Sanatın hakikatle ilişkileri sorununa, J.Erpenbeck ve R.Schober tarafından önerilen ve değerlendirmeye uygulanmış olan "upuygunluk" (*"adaquatheit"*) kavramı kabul edilerek, bir yanıt bulunabilir. Filan kesin bir anda belli bir toplumsal grubun bilgilerine, özlemlerine, vb. karşılık olduğu andan itibaren, yansıda içerilmiş bulunan değerlendirme "upuygun"dur, denir. Böylece, J.Erpenbeck'e göre, "hakiki sanat", "değerlendirmesinde upuygun sanat"ın[28] eşanlamlısıdır ve yine aynı yolla R.Schober, tıpkı Lenin'in Tolstoy'u değerlendirmiş olduğu gibi, Zola'yı olumlu bir biçimde değerlendirebilmiştir; çünkü, bu iki yazarın yapıtları, yansıtılmış olan gerçekliğin "upuygun" bir değerlendirmesini sunmakta idiler. Ne var, "pratikte, elbette, saltık upuygunluktan daha çok saltık hakikat bulunamaz"[29] ve öyleyse, bu alanda da, saltık ile görece arasında zorunlu bir diyalektik düşünmek gerekir.

YAZINSAL METİN VE BİLİM

Bu sorun[30] üzerinde uzun boylu durmak istemezdik; ama, en azından, sanatın bilimle ilişkileri sorununa değinmeksizin, sanat ile hakikatı inceleyip işlemenin güç olduğu da açıkça ortadadır. Aslını ararsanız, bu konu üzerinde yapılacak saptamalar, yazınsal metin—hakikat ilişkileri üstüne söylenmiş olan saptamalardan kaynaklanır. Bilim, öznel öğenin payını maksimumda bilginin kazancına indirger. J.Erpenbeck'in ortaya çıkarmış olduklarından aşağıdaki belirgin çizgileri alıkoyacağız: Sanat simgeyle (*"Sinnbild"*) bir yakınlık taşıdığı halde, bilimin bir yeniden—üretim (*"Abbild"*) niteliği vardır ve, "sanatsal hakikat bir değerlendirme upuygunluğu (*"Wertungsaquatheit"*) ile ilgili olduğu halde, bilimsel hakikat bir bilgi upuygunluğunu (*"Erkenntnis adaquatheit"*) gerektirir. Sanat ile bilim, son çözümlemede, farklı amaçlar güden ve dolayısıyla birbiriyle yarışmaya giremeyen, gerçekliğin iki türlü özümleme biçimidir; M.Naumann'a göre, birbirini tamamlayan iki tarzdır bunlar.

RABİNDRANATH TAGORE

Türkçesi: Tarık Dursun K.

ELBET GELECEKTİR

Tabii ya, tabii evet - şimdi vakti değil de ondan
Elbet gelecek - umut kesilmez umuttan.

Bin çeşit türküyü çağırdım aklıma düşen
Her ezgi dedi: Şimdi vakti değil de ondan
Yoksa gelecek elbet - Elbet gelecek nasıl olsa
Tabii ya, tabii evet - umut kesilmez umuttan.

Aylardan Nisan mı? İlkyaz mı mevsimlerden?
İşte ormandan - yolun yemyeşil menevişinden
Elbet gelecek - gelecek nasıl olsa
Nisanlardan - o ilkyazlı günlerden.

Aylardan Temmuz mu? Yağmur mu ince ince yağan?
Karanlıklardan - yapayalnız gecelerden
Olsun - Elbet gelecek umuttan umut kesilmez
Tabii ya, tabii evet - gelecek nasıl olsa
Gümbür gümbür bulutlardan arabasında
Gelecek biliyorum - umuttan umut kesilmez.

Varsın giyinsin kat kat yüreğimde hüzün
Dolanan odur - gezen onun ayakları duyuyorum
Gücüm ondan gelir kuvvetim ondan
Ayaklarından - pırıl pırıl altın dokunuşundan.

Not: Dergimizin Kasım sayısında yer alan Tagore'un şiirlerini de dilimize Tarık Dursun K. kazandırmıştır.

YAZINSAL METİN GERÇEKLİK ÜZERİNDE ETKİR

Gerçeğin özümlenmesi, "maddeci ve diyalektik bir yolla düşünülen, gerçekliğin yansısı ilkesinden temellenir" diye yazar H.Redeker[31]. Bu ilkeyi maddeci bir yolla düşünmek de, özümleme nesnesini birincil ve bu nesneyi işleyen özneden bağımsız olarak görmek anlamına gelir; diyalektik nitelemesi de, bu öznenin etkin olduğunu ve özümlediği nesneyi belli bir ölçüde değişikliğe uğrattığını gösterir. Eğer daha önce görüldüğü gibi, yazınsal metin bir bilinçlenmeden kaynaklandığı, bunun da, gerçekliğin bir dönüşümüne (*"Umgestaltung"*) yol açabilecek bir değer yargısıyla sonuçlandığı doğru ise, o zaman, üretim kutbu yöresinde, gerçeklik üzerinde bir etki vardır artık. Ancak, bu bölümde, metnin üretim sorunlarını bir yana bırakıp, alımlanması yönüne döneceğiz ve, okur tarafından tasarımlanan gerçek-

lik üzerinde, yazınsal metnin nasıl etkide bulunduğunu çözümlemeye girişeceğiz.

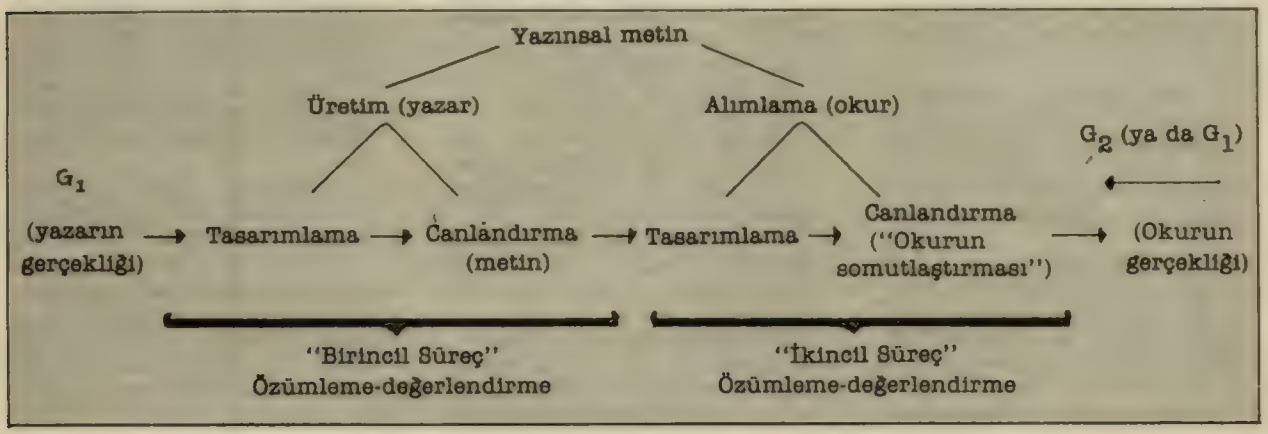
Gerçek anlamdaki okuma çalışmasına geçmeden önce, ilk ağızda iki belirgin özellik değinilmeye değer görünüyor. DAC araştırmacıları bir yandan yazınsal sürecin iletişimsel yanını vurguluyorlar; öte yandan da okumanın etkin bir alımlama olduğu gerçeği üzerinde duruyorlar. "Yazınsal iletişim süreci(...) toplumsal iletişimin özgül bir biçimi olarak görülüyor"[32]; bu belli bir ortaklığı ortaya çıkaran (H.Redeker'de *"Gemeinschaftlichkeit"*), özel ile genel (bireysel ile toplumsal) arasında adeta bir bireşim kuran bir olaydır. Bu süreçte, alımlama üretim kadar önemli bir yer tutmaktadır; gerçekten, M.Naumann'ın belirtmiş olduğu gibi, "estetiksel bir üretim etkinliği"ne (*"produktionsästhetische Aktivität"*), "estetiksel bir alımlama etkinliği" (*"rezeptionsästhetische Aktivität"*)[33] karşılık oluyor. Okur yaratıya katılıyor, bir "yeniden—üretici" (H.G.Werner) oluyor ve "okuma ediminde alımlayıcı özümlemenin etkin, biçim değiştirici, dönüştürücü niteliklerinden"[34] söz edilebiliyor.

Her alımlamanın gerektirdiği etkinliği biraz daha açıklıkla betimleyebilmek için, ilkin, yazınsal metnin, bir alıcının emrine konmuş bir çeşit "hammadde", alıcının imgelem yetisine etkiyen ve okuma çalışmasına yol gösterip yönlendiren bir *"rezeptionsvorgabe"*[35] olduğunu anımsatacağız. Daha sonra, üretim edimi ile alımlama edimi arasında bir koşutluk kuracağız. H.Redeker'in çok iyi belirtmiş olduğu gibi, (yazarın kendisinde gerçekleşen birincil yazınsal süreç sırasında) *"Vorstellung"*, *"Darstellung"*'laşır ve *"Darstellung"* da yine *"Vorstellung"*'laşır (okurda gerçekleşen ikincil yazınsal süreç sırasında)[36]. Başka bir deyişle, yazınsal metin, (içerdiği tasarım—yansı ile, —ki bu da *"Darstellung"*'a eşittir), alıcıda, metin tarafından çağrıştırılan gerçeklikle ilintili bir tasarımlama etkinliği (*"Vorstellung"*) başlatır. Buradan şu üçlü durum ortaya çıkar:

"Vorstellung" *"Darstellung"*
"Tasarımlama" "Canlandırma"
(yazar) (yazınsal metin)
"Vorstellung"
"Tasarımlama"
(okur)

Ancak okur yönünden bu imgelemsel süreç, yeni bir canlandırmaya, (*"Darstellung"*), ya da FAC'de "alımlama estetiği"[37] yandaşlarınca kullanılan terimlerden birini burada yinelemek istersek, bir "somutlaştırma"ya (*"concrétisation"*) daha yol açmadan önce, bir bilinçlenmeyi ve dolayısıyla, yeni baştan bir değerlendirmeyi gerektirir. üretim edimiyle ilgili incelemelerimiz sırasında olduğu gibi burada da *"Vorstellung"*, *"Wertung"* (değerlendirme) ve *"Darstellung"* arasında sıkı bir bağıntı olduğu görülebilir; çünkü, burada, *"Darstellung"* bir bireşime eşdeğerli sayılır. Doğal olarak, yazınsal metnin okurda hiçbir yaratı etkinliğini başlatmadığı durumlar da vardır; bu, özellikle, yazınsal metnin gönderme yaptığı gerçeklik, alımlayıcınınkinden çok uzak ve farklı olduğunda görülür. Alımlama da, gerçekte doğal olarak, toplumsal—tarihsel türden etkenlerle belirlenmiştir ve yukarıda değinmiş olduğumuz üretim biçimlerine (ya da koşullarına), toplum ve tarihçe belirlenmiş olan köklü alımlama biçimleri (ya da koşulları) karşılık olmaktadır.

Böylece, yazınsal sürecin sonunda metne ve yazarın ya da okurun, ya da üretici ve alımlayıcı olarak her ikisinin olabilecek gerçekliğe bir dönüş oluşur. Bütün durumlarda, bir dönüşüm düşünülebilir ve dönüşüm, yalnız nesneyi değil, okuma ediminin öznesini de etkiler: "Okuma edimi (yazınsal metnin düşünsel bir özümlenişi olarak), her özümleme gibi, okurun gereksinimlerine ve çıkarlarına göre özümlenmiş olan bir şeyin dönüşümü değildir sadece; yapıtın zorladığı anlıksal bir etkinlik sayesinde ve okur yönünden uyandırılmış etkinlik aracılığıyla, yapıtın okur üzerinde bıraktığı etki sayesinde gerçekleşen, bir özümleyici kişinin dönüşümüdür."[38] Ne var ki, yazınsal metin bir okuru dönüştürmeye elverişlidir; elbet, açıkça kabul edilmek gerekir ki, o aynı etkiyi bir okurlar topluluğu üzerinde de yapabilir ve böylece, kaçınılmaz bir biçimde, toplumsal bir işlev yerine getirir, dünyayı dönüştürür ve dolayısıyla, insanlığın ilerlemesi doğrultusunda iş görebilir ("insanileştirme işlevi") *"Humanisierungsfunktion"*)[39]. O zaman, okurun zenginleşmesi toplumun zenginleşmesine yol açar. "Betimlemek için betimlemiyoruz biz" diyordu A.Seghers," tersine, yazarak dönüştürmek için betimliyoruz." Böylece yazınsal metin dünyayı dönüştürerek, tarih yapmak (*"Eine Geschichts bildende Kraft"*) olanağını veren bir gü-



ce sahiptir, diyerek sözümüzü bağlıyabiliriz, M.Naumann'a uyarak.

VARGILAR

Vargılarımız aşağıdaki iki önerme ile dile getirilebilir:

DAC'de yürütüldüğü biçimiyle yazınsal Marxist araştırma:

—Yazınsal iletişim sürecinin özyapısını açıklar ve,

—Yansının çözümlenmesiyle, incelenen olayın karmaşıklığını açıklayarak, aşırılıkları dıştalayan çözümlere götürür. DAC çalışmalarında bize göre betimlendiği biçimiyle, yazınsal iletişim sürecini açıkça göstermek için aşağıdaki şemayı öneriyoruz.(*)

Dünyanın değerlendirilmesini gerekli kılan bir özümleme ediminin ürünü olarak düşünülünce, yazınsal metnin sunduğu gerçeklik yansısı, ister istemez karmaşık bir nesne olur; çünkü, kendisi de okuma ediminden kaynaklanan başka bir karmaşık nesnenin üreticisidir. DAC'de yürütüle geldiği biçimiyle, yazınsal metin—gerçeklik ilişkilerinin çözümlenmesi, şu ya da bu kutba ayrıcalık tanıyan, en başta da metnin kutuplaştırılması gibi yaklaşımlar hakkında, ya da "ölmez değerler" gibi kimi kavramlar karşısında dile getirilmiş olan eleştirileri açıklar. Ayrıca, sanatsal fenomenin, en başta da yazının son çözümlemede, her zaman, bireysel/toplumsal, özel/genel, saltık/görece, nesnel/öznel gibi çiftlerle belirlenebilen diyalektik süreçlerle ilintili olduğunu gösterir.

1- Schrober, R., *Kunst contra Wissenschaft? Zum Streit um das Wesen der Kunst* (Sanat Bilime Karşı mı? Sanatın Özü Tartışması Üstüne): Erpenbeck, J., *Was Kann Kunst? Gedanken zu einen Sündenfall*, (Sanat Ne Yapabilir?), Mitleldevtscher Verlag, Halle-Leipzig, 1979, s.125.

2- Bkz. "Kaynakça". Adı geçen yedi kitaptan dördü ortaklaşa yapıttır ve birçok katkıları içeren oylumlu kitaplardır.

3- Schober, R., *Abbild-Sinnbild-Wertung* (Yansı-İm-Değerlendirme), Aufbau Verlag, Berlin ve Weimar, 1982, s. 142

4- Bkz.Schlenstedt, D. ve Lenzer, R., *Produktive Funktionen der Literatur* (Edebiyatın Üretici İşlevleri); *Gesellschaft - Literatur - Lesen* (Toplum - Edebiyat - Okuma), Aufbau Verlag, Berlin ve Weimar, 1976, s. 465.

5- Redeker, H., *Abbildung und Wertung* (Edebiyat Estetiği, Çev. Aziz Çalışlar, Kuzey Yayınları, 1986), VEB Bibliographisches Institut, Leipzig, 1980.

6- Erpenbeck, J., *agy.*, s. 43.

7- Redeker, H., *agy.*, s. 59.

8- Barck, K., *Zur Kritik des Rezeptionsproblems in bürgerlichen Litaratur auffasungen* (Burjuva Edebiyat Anlayışlarında Alımlama Sorunlarının Eleştirisi): *Gesselschaft-Literatur-Lesen*, s. 126

9- Bürger, P., *Literarische Widersipiegelung* (Edebi Yansıtma), Aufbau Verlag, Berlin ve Weimar, 1981, s. 10.

10- Schlenstedt, D., *Das Werk als Rezeptionsvorgabe und Probleme seiner Aneignung* (Alımlama Olarak Yapıt ve Özümleme Sorunu), *: Gesellschaft - Literatur - Lesen*, s. 301-303.

11- Erenbeck, J., *agy.*, s. 75.

12- DAC araştırmacıları, gerçekliğe derinden bağlılığı kuşkusuz çok daha güçlü vurgulamakla birlikte, burada FAC'den W. Iser'ce açımlanan "metinsel dağarcık" kavramı ile karşılaşılıyor.

13- Herden, W., *Ausgangspositionen und methodische Aspekte der Werkinterpretation*, (Yapıt Yorumlamanın Çıkış Noktası ve Yöntemsel Yönleri): *Einfuhrung in der Literatur - wissenschaft* (Edebiyatbilime Giriş),, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig, 1981, s. 58-64.

14- Redeker, H., *agy.*, s. 22.

15- Tarihsel inceleme için bkz., örneğin Schlestedt, D., *agy.*, s.47.

16- Bkz. *Literarische Widerspiegelung*, s. 172.

17- Batı'da yazınsal üretim-alımlama ile maddi üretim-tüketim arasındaki koşutluk, özellikle H.R.Jauss tarafından eleştirilmiştir; Örneğin, bkz. *"Revue des Sciences Humaines*, Lille, III, 1980, s. 20.

18- Schlenstedt, D., *agy.*, s. 43.

19- Erpenbeck, J., *agy.*, s. 33.

20- Redeker, H., *agy.*, s. 13.

21- *agy.*, s. 170.

22- Städtke, K., *Realistische Literatur-Literarisches Abbild der Wirklichkeit* (Gerçekçi Edebiyat - Gerçekliğin Edebi Yansısı): *Literarische Widerspiegelung*, s. 240. Fotoğraf sanatçısı R. Doisneau 10.10.1985 gününde yapılan bir konuşmada; "Resmin betimsel değil, simgesel bir dili vardır." demişti.

23- Schlenstedt, D., *agy., s. 419.*

24- Schober, R. *agy.*, s. 23.

25- Shlenstedt, D., *agy.*, s. 91.

26- Bkz. Werner, H.G., *Text und Dichtung - Analyse und Interpretation* (Metin ve Şiir - Çözümleme ve Yorumlama), Aufbau Verlag, 1984, s. 19.

27- Bu da gerçekçiliğin kendisi nesneldir demeğe gelmez!

28- Erpenbeck, J., *agy.*, s. 15.

29- *agy.*, s. 116.

30- Erenbeck'in *Wass Kann Kunst...* başlığını taşıyan yapıtında, *Kunst contra Wissenschaft?* (Sanat Bilime Karşı mı?) sorusu başlıklı yazıda uzun açıklamalar yapılmıştır; ayrıca, R. Schober'in arka kapak yorumunda da buna değinilmiştir.

31- Redeker, H., *agy.*, s. 30.

32- Schober, R., *L' esthetique de la réception et le problème du réalisme* (Alımlama Estetiği ve Gerçekçilik Sorunu): *Beiträge zur Romanischen Philologie* (Latin Filolojisine Katkı), XIX/1980, sayı 2, s. 273.

33- Naumann M., *agy.*, s. 85.

34- Schober, R., son *agy.*, s. 268.

35- Aşağı yukarı "alımlamaya bırakılmış malzeme" anlamına gelen bu kavram için bkz. M. Naumann ve R. Schober.

36- Redeker, H., *agy.* s. 148-149.

37- Bkz. FAC'de "alımlama estetiği" yazısı, *La pensée*, sayı 233, 1983, s. 118-119.

38- Schober, R., son *agy.*, s. 276.

39- Bu işlevi vurgulamak, DAC araştırmacılarının yazınsal metne yanlızca bunu tanıdıkları anlamına gelmez; başkaları da vardır, örneğin, oyalama işlevi gibi; ama şurası doğrudur ki, sosyalist bir ülkede, toplumu insanın ilerlemesi doğrultusunda dönüştürme işlevi ayrıcalıklı bir yer tutar.

KAYNAKÇA

Yazınsal metin üzerine gösterge bilim kitaplarının hemen hemen hepsi herhangi bir konuda, sanat ile gerçekçilik arasındaki ilişkiler sorununu işler ya da ele alır. Aşağıdaki liste de bu yüzden sadece seçme yapıtları içermektedir.

—*Gesellschaft - Literatur - Lesen* (Toplum-Edibayat-Okuma), M. Naumann yönetiminde ortaklaşa yapıt, Aufbau Verlag, Berlin ve Weimar, 1976.

—Erpenbeck, J., *Wass Kann Kunst? Gedenken zu einem Sündenfall* (Sanat Ne Yapabilir?), Mitteldeutscher Verlag, Halle-Leipzig, 1979.

—Redeker, H., *Abbildung und Wertung*, (Edebiyat Estetiği) Çev. Aziz Çalışlar, Kuzey Yayınları, 1986, VEB Bibliographissches Institut, Leipzig, 1980.

—*Literarische Widerspiegelung, Geschictliche Und theoretische Dimensionen eines Problems* (Edebi Yansıtma, Sorunun Tarihsel ve Kurumsal Boyutları), D. Schlenstedt yönetiminde ortaklaşa yapıt, Aufbau Verlag, Berlin ve Weimar, 1981.

—*Probleme der Literaturinterpretation* (Edebi Yorumlamanın Sorunları), VEB Bibliographisches Institut, Leipzig, 1981.

Schober, R., Abbild - Sinnbild-Vertung (Yansı - İm - Değerlendirme), Aufbau Verlag, Berlin ve Weimar, 1982.

— Werner, H. G., *Wirkung und Aneignung dichterischer Texte* (Şiirsel Metnin Etkimesi ve Özümlenmesi): *Text und Dichtung, Analyse und Interpretation* (Metin ve Şiir, Çözümleme ve Yorumlama), Aufbau Verlag, Berlin ve Weimar, 1984.

Bedri Baykam Sergileri ya da Özgürlük Yanılsaması Yaratanlar

Berrin Küçüka

1980 sonrası Türkiye kültür ortamında, resim alanında da "öncü", "yeni" ve "özgür" gibi sunulan eğilimlerin boy gösterdiği bir spekülasyon sürüyor.

Bu arada Bedri Baykam da giderek en çok öne çıkarılan "elit" ressam oluyor.

Her öne çıkanın öncü sanıldığı Türkiye'de, seksenli yıllarda Baykam, yeni, karşı, öncü bir sanat olgusu gibi sunuluyor.

Sergilerini genellikle Atatürk Kültür Merkezi'nde ya da Galeri Baraz'da açan Bedri Baykam, görkemli açılış törenleri, afişler, kitaplar, kataloglar, gazeteler, *Erkekçe*'lerle, assolistlerin tanıtılmasına benzer bir tanıtılmanın ve pazarlamanın öznesi oluyor.

Resmini tanıtırken ve savunurken Nietzsche ve Varoluşçuluk'tan söz eden Baykam, ABD'de West Broadway kaldırım ve duvarlarına "Bedri'yi deneyin", "Türk'le tanışın" gibi mesajlar yazıyor.

Resimlerinin ve felsefesinin Türkiye'deki reklamından hoşnut görünen Baykam, Batı'da aynı düzeyde bir gürültü koparamasının nedenini Türk olmasına bağlayarak milliyetçi bir imaja sığınıyor ve bunu büyük boyutlu Türk bayraklı resmiyle de nesneleştiriyor.

Gerçekten de Baykam'ın resimlerinde —kendisinin de ifade ettiği gibi, —Nietzsche ve Varoluşçuluk'un etkileri ile, Pragmatizm'in temel özelliklerinden biri olan Kendiliğindenlik açıkça görülüyor.

Baykam'ın sergi kataloglarında ve konuşmalarında savunduğu Nietzsche felsefesi, kapitalizmin, emperyalizm aşamasına girdiği bir dönemde şekillenmiş, bir yandan faşizmin besin kaynağı olurken, bir yandan da 1929'da ortaya çıkan Varoluşçuluk'un felsefi temellerinden biri olmuştur.

"Nietzsche'nin insanı, tarihten soyutlanmış, zamanın akışının da dışına çıkarılmıştır; bilinci, özü, düşüncesi ve tüm psikolojisi zaman dışıdır." "İnsanın akıl yoluyla bilincinin inkâr edilmesi de yine Nietzsche'nin kendisine özgü yanlarından biridir."(1)

Nietzsche, bilimsel ilerlemeye, tarihi ve diyalektik materyalizme tümüyle karşı olan görüşlerinde, köleliği ve sömürmeyi insanın özünde olan bir şeymiş gibi göstererek, insanlık dışı ve antidemokratik ilkeler öne sürmüş; irade gücüyle var olma mücadelesini, gelişmenin itici gücü gibi göstermiştir. Nietzche'nin iradeciliği, insanın kendi kendini var ettiğini ileri süren Varoluşçuluk'un dayanaklarından biridir.

Varoluşçuluk'un dayanaklarından diğer biri olan Kierkegaard'a, göre, gerçek daima özneldir. Kierkegaard, bireycilik ve ahlaki göreçeliği savunmuş, kitlelere karşı korku ve nefret duygularını dile getirmiştir. Dini varoluşu yüceltmiş, yaşamının sonuna doğru yeterince dindar bulmadığı kiliseyi bile suçlamıştır.(2)

Varoluşçuluk'un savunduğu bilim dışı görüşe göre insan kendisini ancak salt iradesi ve kişisel seçimleriyle gerçekleştirebilir. Nesnel koşulları dışlayan, soyut bir sorumluluk duygusunu temel alan bu görüş, varolmanın görkemini zaman zaman intiharla yüceltmekte, bireyi kendiliğinden eyleme ve giderek bireysel çıkarcılığa kadar savurabilmektedir.

Varoluşçuluk'un varıp dayandığı Pragmatizm'in en temel özelliklerinden biri olan Kendiliğindenlik de Baykam'ın resimlerini biçimlendiren bir felsefi olgudur.

"Kendiliğindenlik, bir çalışma, bir hazırlık olmadan ve beklenmedik bir biçimde ansızın ortaya çıkan şeye dayanır. O, tamamen yeni olanı zorunlu kılar. Gerçi şeyin, ani değişiklikte, kendini spontan olarak değiştirmiş gibi göründüğü doğrudur. Bu görünme, daha önce oldukça uzun süren bir zaman kesitinde yavaş yavaş ya da birden bire patlamayı hazırlayan niteliksel değişikliklere sahip ol-

madan, şeyin kendini niteliksel olarak değiştirmiş gibi görünmesidir."(3)

Örneğin Picasso'da ya da Matisse'de Kendiliğinden olma gibi görünen ani değişiklikler, yoğun bir gerçek gözlemi, bilgisi ve akılcı deney birikimi ile bütünleşerek oluşur.

Baykam'ın resminde ise —felsefesi gereği— bu niteliksel değişiklikleri sağlayacak yoğun gözlem, akılcı deney birikimi ve bilinç görünmez. *Çünkü Varoluşçuluk ve Kendiliğindenlik, bilimsel bilgi ve bilincin karşısına, salt sezgiyi koyar. Diyalektik Maddecilik ise sezgiyi, akıldışı, mistik bir bilme eylemi olarak değil, bilmenin özel bir aşaması olarak kabul eder.*

Son yıllarda, özünde yeni olmayan tüm bu felsefe akımlarından izler taşıyarak Batı'da öne çıkan Yeni-Dışavurumculuk, aslında Soyut Dışavurumculuk'un bir devamı sayılabilir.

Soyut Dışavurumculuk, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra ABD'de ortaya çıkan bir sanat akımıdır. 1947'de bir sergiyle tanıtılan Soyut Dışavurumcular'ın çoğu Zen-Budisttir veya mistik felsefelere bağlanmıştır veya dindardır.

1944'de ilk sergisini açan Robert Motherwell, bir yazısında bu akımın özünü çok iyi açıklar: "Gerçeğe özgü unsurlara karşı mutlak bir savaş vererek, bilinmeyen bir tekneyle, kimsenin bilmediği bir yere karanlıkta yolculuk etmek."(4)

Soyut Dışavurumculuk akımı, Pollock, Wilhelm de Kooning ve Arshile Gorky ile 1948'den sonra Venedik bienallerinde; 1956'da Avrupa'yı dolaşan büyük bir sergi ile, oldukça ünlendi. MOMA (Rockfeller'in kurduğu Modern Sanat Müzesi), OSS ve sonra CIA tarafından kuvvetle desteklenerek, antikomünist propaganda ile birlikte ihraç edildi.

Bir yazısında Max Kozluff, ABD'deki soğuk savaş demeçleri ile, birçok soyut dışavurumcu sanatçının kendi varoluşçu inançlarını açıklama biçimleri arasındaki benzerliğe dikkat çekti. Fakat bu benzerlik, bir rastlantı değildi. Soyut Dışavurumculuk ile ABD emperyalizminin sanat politikası arasındaki ilişki, MOMA'nın uluslararası programlarında açıkça görülebilir. Savaşın sonunda ise, ABD İçişleri Bürosu'nun elemanları, MOMA'nın Dış İlişkiler Bölümü'ne alınmıştır.(5)

Soyut dışavurumcu ressamlar, şiddetli çarpıcı biçimleri, yırtıcılıkları ve soyut huzursuzluklarıyla, bilinci reklamlarla törpülenmiş insanları şaşırtmak, sarsmak istemişlerdi, belki. Fakat sonra, bu ressamlar, reklamlarla nasıl kendilerinin de kısa sürede pazarlandıklarını, hiç de şışırtıcı olmayan piyasa nesnelerine dönüştürüldüklerini belki de farkettiler. Pollock, çıkışsızlığını aşmak ve üslubunu biraz değiştirmek isteyince, sanat pazarlayıcıları onu engellediler.

Her türlü biçimci -soyut akımların kısa sürede pazarlandığı ve oradan ihraç edildiği ABD'de, sanatın meta olmasına karşı çıkan kavramsal sanatçıların beş bin metrekare tuval bezi ve bir buçuk kilometre iple müze binasını paketlemeleri de, her şeye meta diye bakan büyük patronlar tarafından finanse edildi (Chicago, 1969)(6)

Soyut Dışavurumculuk, sanatçıların aslında içe kapandıkları ve salt kendilerini bile dışavuramadıkları bir sanat akımı olurken, sanatçı yalnız toplumdan değil, kendinden bile soyutlandı. Böylece bir yandan özgürlük yanılsaması yaratılırken, sanatçılar da bu "özgürlüğün" tadını çıkardılar.

Soyut Dışavurumculuk'un kaynağını oluşturan, 1900'lerde ortaya çıkan Öncü Dışavurumculuk akımı ise, I. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası Avrupa'sının yoğun kapitalist bunalımını ve savaşı yaşamış sanatçıların, burjuva ahlakına, düzene, geleneklere ve savaşa karşı çıkan çığlıklarıdır, özünde. Bu sanatçılar biçemleriyle olağanüstü bunalımlı bir döneme tanıklık ederler: Genelde evrenle ilgili kavramlarının belirsiz olmasına, toplumdan kaçış içinde olmalarına karşın, sorunlardan öylesine etkilenmişlerdir ki, dönemlerinin bunalımını nesnel olarak yapıtlarına yansıtmışlardır.

Bunalımın ya da bir duygunun biçime yansıması, biçimi bozması, renkle bir duyguyu anlatmak gibi dışavurumun öz—biçim çözümlemeleri, eski zenci, Hint ve Aztek yontularında, Siyah Kalem, Greco, Grünewald, Daumier gibi ressamlarda, yoğun bir gerçek gözlemiyle birlikte oluşur. Bu sanat yapıtlarında sezgi, bilmenin bir aşamasıdır. Duygunun dışavurumu, gerçek gözlemi ve gerçek bilgisiyle bütünleşir.

Gerçeği foto-gerçekçilik ya da Natüralizm gibi algılama yanılgısına düşmezsek, Öncü Dışavurumcular'daki gözlem-bilgi-kurgu ile duygu'nun dışavurumunu, iç içe geçmiş bir gerçeklik olarak algılarız. (Van Gogh, Munch, Gauguin, Max Beckmann, Ernst Barlach, Kolwitz, Georges Grosz, Otto Dix, Chagall, Matisse, Picasso vb.). Çünkü bu sanatçılar, "birdenbire patlamayı hazırlayan niteliksel değişikliklere" sahiptirler.

1905-1915 öncüleri bunalımlı bir dönemin duygularını yansıtırlarken, yapıtlarında romantik, anarşist, mistik özellikleri de taşımışlardır. 1916'dan sonra ise bu sanatçılar, metafizik eğilimler ve toplumcu gerçekçi eğilimler doğrultusunda bir yol ayrımına gelmişlerdir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, metafizik, dini, usdışı ve mistik eğilimli sanatçılar ve bu özellikleri içeren yapıtları, ABD'de abartılı bir biçimde desteklenmiş, reklamı yapılmış ve ihraç edilmiştir.

Son yıllarda Batı sanat pazarlayıcıları tarafından pek tutulan Yeni Dışavurumculuk akımı da mistik, usdışı, kendiliğinden eğilimleri ağır basan yapıtlar ile öne çıkıyor. Schnabel, Salle, Combas, Georges Rousse, Dokoupil, Middendorf en çok pazarlanan dışavurumcu ressamlardan.

Televizyon, bilgisayar, sinema, foto-roman, video ve graffitinin bu resimlerdeki kullanımı daha çok reklam mantığına paralel, reklamcılık tüketimine benzer bir dil oluşturuyor. "Reklamların dünyayı yorumlayışı ile dünyanın aslında içinde bulunduğu durum arasındaki uyuşmazlık ise, apaçık ortadadır."(7)

Fakat iletişim araçlarının günümüzdeki gücü, yarattığı değerler kargaşasının yanı sıra,çağımız gerçeklerini ve çelişkilerini de yansıtmak gibi olumlu bir işlevi de içermektedir.

Örneğin, yeni dışavurumcu ressamlardan Keith Haring'in atom bombasına karşı yaptığı bir afişi yirmi bin adet basarak bedava dağıtma gereksinimi duyması, hem çağın gerçeklerinin hem de iletişim araçlarının

gücünün sanata yansımasının nesnel göstergesi olduğu gibi, sanatın özünde olması gereken içtenliğin Cardenal'in şu mısralarında da görülen göstergesidir: *"Başkaları çok para kazanmak istiyor,/ve ben, sana bu türküleri yazmak için/paralar harcadım."*

Dışavurumculuk'un bir akım olarak ortaya çıktığı dönemde varoluşçu sanatçıların da çoğu, düzen karşıtı hırçın bir tavır ile içten bir arayışın içindeydiler. Baykam ise, iddia edildiğinin tersine, biçem düzeyi açısından da böyle bir "tavır"ın mirasçısı görünmüyor. Baykam'ın kadınları örneğin, Kooning'in kadınlarından çok farklı ve daha çok, antiinsandır.

Baykam için Diana Freedman, Artspeak, New York, 1984'de şöyle diyor: "Onun büyük boy resimleri, kendini boyayla 'evinde' hisseden bir insanın rahatlığını ve tabiiliğini taşıyor..."

Gerçekten de sanat pazarlamacıları ve burjuva gazeteleri tarafından elitkarşıtı, gelenek-karşıtı, "özgür sanatçı" gibi sunulan Baykam'ın resimleri aslında bu tanımlamalara hiç de uymayan "evcil" bir üslup taşıyor. Bu resimlerde dışavurumcuların huzursuz, tedirgin, şiddetli biçem özelliklerinden izler bile görünmüyor.

Bu resimler kolaycılıkla rahatlamış, "tatlı" ürünler; ve her ne kadar Baykam sergisinde, kendisi hakkında yazılmış övgü kitabını on bin liraya satarken yanında iki de poster verme inceliğini gösterse de, izleyici bu pazarlamayı rahatça gözlemliyor.□

---

(1) Boris Suchkov, *Gerçekliğin Tarihi*, Bilim Yayınları.
(2) *M.Rosenthal ve P.Yudin, Çev.Aziz Çalışlar, Materyalist Felsefe Sözlüğü*, Sosyal Yayınlar
(3) Harry K.Wells, *Emperyalizmin Felsefesi Pragmatizmi*, Sorun Yayınları
(4) Norberk Lynton *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi
(5) Özer Kabaş, *Tüm-Çevresel Gerçekçilik*, İDGSA Yayın No: 69
(6) *A.g.y.*
(7) John Berger, *Görme Biçimleri*, Yankı Yayınları.

METİN CELÂL

GEREKSİZLİĞİMİ HİSSETTİĞİMDE

—Kubilay'a

burnumuzda yeni gelinlerin kaçınılmaz kokusu
çekilirken gün ayaklarımızdan
seslerin buluşup dağılmasını izler
beklerdik kapılarda, düşlerle
bizimdi kezzapla yıkanmış çehreler
küskün feryatların canhıraş esintileri
çözülüp dağılan beyinler

gitmeyi kurardık, hep gitmeyi
kalkardık,gidemezdik
çünkü göze alamazdık unutulmayı
bilsek de belleksizliğimizi

bize de yasaklanmalıydı kehanet
hafızasız tarih, olmayan gelecek
neydi zaten işimiz
hayatta kalmaktan başka

hem anlatacak fazla bir şey de yoktu
her şeyi biliyordunuz
iki yüzlülüğü, monogamiyi
ve asansöz'leri
sizin ve benim sözlüğümüzde bulunanları

yaşadığımız ve eksilttiğimiz günlerin anısına
neler kurtarılabilirdi
söndürülmüş bir yangından
sana çizilen bıyık ve sakal
bana verilen ketum bir bakış

mart 86'

"Danimarka Prensi Hamlet"in Tragedyası-II

LEV S. VYGOTSKİ

Çev.: Oğuz Özügül

Şimdi düşüncelerimizi daha da geliştirmek için görünüşte genelin benimsediği bir kanıyı, yani Hamlet'e bir karakter yakıştırmanın mümkün olamayacağı, bu karakterin karşıt özelliklerin bir araya getirilmesiyle meydana çıktığı ve sözleriyle eylemlerine inanılır bir açıklama bulunamayacağı kanısını çıkış noktası olarak alalım. Yalnız biz, olayların gelişmesini sanatsal olarak biçimlendirme konusunda Shakespeare'i yetersizlik ve yeteneksizlikle suçlayan Tolstoy'un vardığı sonuçlara karşı çıkacağız. Tolstoy, Shakespeare'in estetiğini kavramamıştır, ya da daha doğrusu benimsememiştir ve Shakespeare'in sanatsal yöntemini sadece yinelemiş, onu koşuk dilinden düzyazıya çevirmiş, sahnede gerçekleşen estetiksel işlevinden ayırarak ele almıştır; doğallıkla da ortaya bütünüyle bir anlamsızlık örneği çıkmıştır. Bu işlemi herhangi bir ozan üzerinde uygular ve metnini sadece yineleyerek, yani hiçbir yorum yapmadan anlatarak anlamından yoksun bırakırsak ortaya yine aynı anlamsızlık örneği çıkacaktır. Tolstoy *Kral Lear*'i sahne sahne yineleyerek aralarındaki ilişkinin ve karşılıklı bağlamın ne denli uyumsuz olduğunu göstermektedir. Ne var ki *Anna Karenina* da bu yöntemle yinelenseydi, Tolstoy'un bu romanının da anlamsızlığı kolayca kanıtlanmış olacaktı. Bir romandaki ya da bir tragedyadaki düşünce zenginliğini yeniden anlatarak, yineleyerek dışavurmak kesinlikle olanaksızdır, çünkü ana sorun düşüncelerin birbirleriyle kaynaşmasından ileri gelmektedir, ama bu kaynaşma, Tolstoy'un dediği gibi, düşünceler tarafından değil, başka bir şey tarafından yaratılmaktadır ve bu başka şey doğrudan doğruya sözcüklerle değil, sadece kişilerin, sahnelerin, durumların dolaysız bir biçimde betimlenmesiyle yansıtılabilir. Nasıl ki müziği sözcüklerle anlatmak mümkün değilse, aynı şekilde *Kral Lear*'i de yinelemek olanaksızdır; bu nedenle yinelemek, yeniden anlatmak sanat eleştirisinde pek kanıtlama gücüne sahip olmayan bir yöntemdir. Ancak biz bir kez daha yinelemek istiyoruz: Bu temel yanılgı Tolstoy'un bir dizi parlak buluşlar yapmasına engel olmamıştır ve bu buluşlar yıllarca Shakespeare araştırmalarının en verimli, en üretken sorunlarını oluşturmuştur. Özellikle Hamlet konusunda, bu kişinin herhangi bir karaktere sahip olmadığını ileri süren Tolstoy'a hak vermek zorundayız; ama öte yandan şu soruları sormaya da hakkımız vardır: Acaba bu karakter yoksunluğunda sanatsal bir amaç gizli değil midir? Bunun bir anlamı yok mudur? Yoksa sadece bir yanılgı mıdır? Tolstoy, karakter yoğunluğunun karakteri olmayan bir kişinin betimlenmesinden ileri geldiğine inananlarca gösterilen kanıtlardaki anlamsızlığı belirttiğinde haklıdır. Ancak tragedya belki de bir karakter sergileme amacını gütmemektedir? Olasılıkla karakter betimleme sorunuyla da bir ilgisi yoktur? Ya da olaylara hiç uygun düşmemesine karşın böyle bir karakterden özel bir sanatsal etki yaratma umudu verdiği için yararlanılmıştır?

Aşağıda, *Hamlet*'i bir karakter tragedyası sanmanın aslında ne denli yanlış bir kanı olduğunu göstereceğiz. Bunun için de, karakter yoksunluğunun sadece yazar tarafından izlenen belirgin bir amaçtan kaynaklanamayacağı, tersine belki de yazarın bundan tamamen belirli sanatsal bir amaç için yararlandığı varsayımından yola çıkacak ve bunu *Hamlet* örneğinde göstermeye çalışacağız. Bu nedenle işe, önce *Hamlet*'in yapısını çözümlemekle başlayacağız.

Çözümlememizin çıkış noktasını oluşturan üç öğeyi hemen belirtelim. Birincisi, Shakespeare'in yararlandığı kaynaklar, yani malzemeyi sağlamış olan özgün biçim; ikincisi, tragedyanın kendi konusu ve üçüncüsü de, yeni ve karmaşık sanatsal kuruluş, davranan kişiler. Şimdi tragedyamızda bu öğelerin birbirleriyle hangi ilişkiler içinde bulunduklarına bakalım.

Tolstoy gözlemlerine, Hamlet efsanesiyle Shakespeare'in tragedyasını karşılaştırarak başladığında hiç de haksız değildi. Efsanede her şey anlaşılır ve açıktır. Prensin eylemlerine ilişkin motifler ortadadır. Her şey birbiriyle uyum içinde bulunmakta, atılan her adım hem psikolojik hem de mantıksal olarak temellendiril-

mektedir. Eğer söz konusu yalnızca bu eski kaynak ya da Shakespeare'den önce yazılmış olan Hamlet- oyunu olsaydı Hamlet'in bir giz oluşturamayacağı birçok araştırmayla yeterince kanıtlandığından, bu konuda ayrıntılara girmeyeceğiz. Bütün bu sayılanlarda gizemli olan bir şey yoktur. Sadece bu olgu bile bize, Tolstoy gibi karşıt sonuçlar çıkarma hakkını vermektedir. Tolstoy şöyle düşünmektedir: Efsanede her şey anlaşılmaktadır, *Hamlet*'te ise her şey akıldışıdır; buna göre Shakespeare efsaneyi çarpıtmıştır. Kuşkusuz bunun tam tersi bir düşünce tarzı daha doğru olurdu: Efsanede her şey anlaşılır ve mantıksaldır, buna göre Shakespeare mantıksal ve psikolojik güdülendirme için gerekli olanakları elinde bulundurmaktaydı; eğer Shakespeare bu malzemeyi tragedyasında efsaneyi bir arada tutan tüm öğeleri bir yana bırakarak işlediyse, o zaman büyük bir olasılıkla belli bir amaç gütmüştür. Ve kanımıza göre Shakespeare, Hamlet'in gizemliliğini yeteneksizliğinden çok biçimsel nedenler yüzünden yaratmıştır. Bu durum bizim için artık çözülmesi gereken bir giz, kaçınılması gereken bir pürüz değil, kavranılması gereken belirli sanatsal bir yöntemdir. Hamlet'in niçin duraksadığını değil de, Shakespeare'in Hamlet'i neden duraksattığını sormak daha doğru olacaktır; çünkü sanatsal her yöntem erekbilimsel doğrultusundan, gördüğü psikolojik işlevden anlaşılmaktadır, yoksa tarihçilere estetiksel olgudan çok salt yazınsal olguyu açıklayabilen nedensel güdülenmeden değil. Shakespeare'in Hamlet'i neden duraksattığı sorusunu yanıtlamak için öykü ile *Hamlet*'in süjesini karşılaştırmamız gerekmektedir. Burada hemen şunu belirtmeliyiz: Süjeyi biçimlendirmenin temelinde, daha önce sözünü ettiğimiz o çağdaki sahne kompozisyonuna ilişkin zorunlu yasa, yani zamanın sürekliliği yasası bulunmaktaydı. Olaylar sahnede kesintiye uğramadan birbirlerini izliyordu ve oyun günümüz tiyatrosundakinden tamamen farklı bir zaman anlayışına dayanıyordu. Sahne bir dakika bile boş kalmıyordu. Sahnede konuşmalar sürerken, sahne arkasında da kimi zaman birkaç gün süren olaylar gerçekleşmekteydi ve bizler bunu birkaç sahne sonra öğrenmekteydik. Demek ki reel zaman izleyicilerce hiç algılanmıyordu. Yazar ölçü ve oranları gerçekliktekinden çok değişik olan sahne zamanını uygulamaktaydı. Sonuçta Shakespeare tragedyaları tüm zaman ölçülerinde büyük bir değişikliğe yol açıyordu. Genelde olayların süresi, eşyanın doğasında bulunan süreler, her edim ve eylemin zamansal boyutları tümüyle deforme ediliyor ve sahne zamanına ilişkin bir ortak payda altında eşitleniyordu. Buna göre, Hamlet'in duraksamasını reel zamandan çıkarak araştırmaya kalkışmanın ne denli anlamsız olduğu ortadadır. Hamlet'in kararsızlığı ne kadar sürmektedir ve bunu hangi reel zaman birimiyle ölçmemiz gerekmektedir? Reel sürelerin tragedyada büyük bir çelişki içinde olduklarını, tragedyadaki olayların süresini reel zaman birimleriyle saptama olanağının bulunmadığını belirtebiliriz. Ama Hamlet'in babasının ruhunun göründüğü an'dan kralın öldürüldüğü dakikaya kadar geçen zamanı kesinlikle söyleyemeyiz. Bu bir gün mü, bir ay mı, yoksa bir yıl mıdır? Bu durumda Hamlet'in kararsızlığı sorununu psikolojik olarak çözmenin olanaksızlığı görülmektedir. Eğer kralı birkaç gün sonra öldürüyorsa, o zaman normal yaşam açısından bir duraksama söz konusu değildir. Ancak bu çok uzun bir süreyi kapsıyorsa ve bir ay ya da bir yıl gibi bir zaman dilimi söz konusuysa, o zaman bu farklı süreler için başka psikolojik açıklamalar bulmak zorundayız. Hamlet tragedyada bu reel zaman birimlerinden tamamen bağımsızdır. Tragedyadaki olaylar göreli bir zaman içinde, sahne zamanı içinde ölçülmekte ve birbirlerine bağlanmaktadırlar. Ancak bu, duraksama sorununun ortadan kalktığı anlamına mı gelmektedir? Bu göreli sahne zamanında kimi eleştirmenlerin sandığı gibi bir duraksama söz konusu değildir belki ve yazar oyuna gerekli olan süreyi tanımıştır, her şey uygun bir zaman dilimi içinde gerçekleşmektedir. Ne var ki, Hamlet'in kendi kendini eylemsizlikle suçladığı monologlarını anımsarsak, bunun hiç de böyle olmadığını hemen görürüz. Tragedya Hamlet'in kararsızlığını çok belirgin bir biçimde vurgulamaktadır ve en ilginç olanı da, bunun için değişik açıklamalarda bulunmasıdır. Şimdi tragedyanın bu ana çizgisini izleyelim! Hamlet babasının kendisini öç almakla görevlendirdiğini öğrenir öğrenmez hiç duraksamadan bu görevi yerine getirmek, aklının kara tahtasından bütün boş anıları, kitaplardaki tüm sözleri, tüm resimleri, geçmişin izlerini silmek istediğini ve beyninde yalnız babasının buyruğu ile yaşaması gerektiğini söylemektedir. Öte yandansa daha bu sahnenin sonunda duyduklarının yükü altında zamanın çığırından çıkmış olduğunu ve dünyayı düzeltmenin kendisine düştüğünü haykırmaktadır. Hamlet'in kendi kendini ilk kez eylemsizlikle suçlaması oyuncularla konuştuktan sonra gerçekleşmektedir. Hamlet, bir acının gölgesi, salt bir oyun olmasına karşın oyuncuların coşkuya kapılmalarından şaşkınlık duymakta, öte yandan işlenen bir suçun babasının yaşamına ve egemenliğine son verdiğini bilmesine karşın susmaktadır. Bu ünlü monologda Hamlet'in kararsızlığının nedenlerini kendisinin de kavrayamadığı, kendisini alçaklık ve namussuzlukla suçladığı, ancak bir korkak olmadığını iyi bildiği hemen göze çarpmaktadır. Burada, yerine getirilecek görevin geciktirilmesinin ilk nedenleri sıralanmaktadır. Ve bu nedenler olarak da, düşgörüntünün sözlerine hemen güven duyulmaması, belki de onun bir hayalet, şeytanın bir görüntüsü olabileceği ve söylediklerinin gözden geçirilmesi gerektiği belirtilmektedir. Ardından Hamlet ünlü "fare kapanı"nı kurmakta, kral kendini ele vermekte ve Hamlet artık düşgörüntünün gerçeği söylediğinden kuşku duymamaktadır. Annesinin çağrısına uyarak giderken de kılıcını annesine karşı çekmeyeceğine söz vermektedir.

"İşte en uğursuz, en korkunç saati gecenin
Bu saatte açılır mezarları ölülerin.
Cehennemin soluğu şimdi sarar dünyayı,
Sıcak sıcak kan içebilirim bu saatte,
Öyle korkunç şeyler yapabilirim ki,
Tüyler ürpertir gündüz gözüyle görülmesi.

Ama tut kendini! Ananın yanına
gidiyorsun şimdi.
Yüreğim, katılaşma, taş olma
sakın, yüreğim!
Neron'un canavarlığı girmesin
içine.
Bırak sert olmasına sert, ama
insan kalayım.
Hançer gibi konuşayım, hançer
olmadan.
Dilim de, içim de iki yüzlü olsun
bu işde:
Sözlerim canını ne kadar yakarsa
yaksın,
Sakın, ey ruhum!
El kaldırmama izin verme
sakın!"(1)

Kralın ölümü giderek yaklaşmakta ve Hamlet kılıcını annesine karşı kaldırabileceğinden korkmaktadır. İlginç olan, bunu hemen başka bir sahnenin, kralın dua sahnesinin izlemesidir. Hamlet yaklaşır, kralın arkasında durur, artık onu öldürebilecektir. Hamlet'i annesine dokunmayacağına söz verirken bıraktığımızı anımsarsak, kralı hemen öldürmesini bekleriz kendisinden, ama bunun yerine şu sözleri duyarız:

"Tam sırası, dua ederken...
Bitirelim bu işi.
Ama cennete gider bu halinde
öldürürsem."(2)

Ancak biraz sonra Hamlet kılıcını kınına sokmakta ve kararsızlığına yeni bir neden göstermektedir. Kralı pişmanlık anında dua ederken öldürmek istememektedir.

"Dur kılıcım, daha iğrenç bir
zamanını bekle.
Sarhoş olduğu ya da öfkeden
kudurduğu anı,
Haram döşeklerinde zevke
daldığı,
Küfrettiği, kumar oynadığı,
Su götürmez bir günah işlediği
zamanı bekle!
Vur o zaman, yere, çamura
düşsün kafası!
Kapkara, lânetli canı cehennemin
dibine gitsin!
Annem bekliyor beni... ama,
kanlı katil,
Annem de kurtaramaz seni, bunu
bil!"(3)

Ama bundan sonraki sahnede Hamlet, perdenin ardında gizlice dinleyen Polonius'u, kılıcını birdenbire perdeye saplayarak ve "Ne o? Bir fare mi?" diye bağırarak öldürmektedir. Hem bu şekilde bağırmasından hem de Polonius'un ölüsüyle ilgili olarak söylediklerinden Hamlet'in kralı öldürmeyi tasarladığı açıkça anlaşılmaktadır; çünkü kral kapana ilk olarak düşen faredir. Burada, ilk kez krala karşı çektiği kılıcını durduran motiften artık söz edilmemektedir. Daha önceki sahne mantıksal olarak bu sahneye bağlıymış gibi görünmemekte ve eğer bu sahnelerden biri gerçekse ötekinin açık bir çelişkiyi içermesi gerekmektedir. Kuno Fischer şöyle açıklamaktadır: "Eleştirmenler, kralın yerine Polonius'un öldürülmesini, Hamlet'in amaçsız ve plansız davranışlarının en önemli kanıtı olarak görülmesi gerektiği konusunda anlaşmaktadırlar." Birçok eleştirmenin, kralın dua sahnesini suskunlukla geçiştirmesi boşuna değildir; çünkü buradaki duraksama motifini nasıl açıklayabileceklerini bilememektedirler. Tragedyanın hiçbir yerinde, Hamlet'in kendi kendine ortaya çıkardığı bu yeni koşuldan, yani kralı mutlaka günah işlediği an öldürmek ve böylece cehenneme gitmesini sağlamak istediğinden söz edilmemektedir. Annesiyle görüştüğü sahnede düşgörüntü yeniden belirmekte, ama hamlet öç almayı geciktirdiği için babasının kendisini suçlamak üzere geldiğini sanmaktadır. İngiltere'ye gönderilme kararına karşı bir direnç göstermeyen Hamlet, Fortinbras'la konuştuktan sonraki sahnede kendisini bu yürekli komutanla karşılaştırmakta ve yeniden iradesizlikle suçlamaktadır. Duraksamasını bir yüz karası olarak gören Hamlet, monologunu kararlı bir şekilde bitirmektedir:

"...Ey düşüncem, bundan böyle
ya kana boyan,
Ya da beş para etmediğine
yan."(4)

Hamlet'le daha sonra kilisenin avlusunda, ardından Horatio ile konuşurken ve düello sırasında karşılaşırız ve oyunun sonuna kadar öç almanın adı bile geçmez. Hamlet'in kendi kendine verdiği söz, yani düşüncesinin bundan böyle kana boyanması gerektiği sözü, daha sonraki metnin tek bir dizesinde bile onaylanmamaktadır. Düellodan önce Hamlet pek tekin olmayan bir önseziye kapılmaktadır: "Sakın ha! Kötü fallar umurumda değil benim. Serçenin ölmesinde bile bir bildiği vardır kaderin. Şimdi olacaksa bir şey yarına kalmaz, yarına kalacaksa, bugün olmaz. Bütün mesele hazır olmakta."(5)

Hamlet ölümünün yaklaştığını sezinlemektedir ve onunla birlikte izleyiciler de. Düellonun sonuna kadar öç almayı düşünmemektedir ve işin ilginç yanı, yaklaşan felaketin bizi, sanki olaylar başka bir çizgiyi izliyormuş gibi etkilemesidir. Hamlet kralı babasının vasiyetini yerine getirmek için öldürmemektedir; izleyiciler Hamlet'in damarlarında dolaşan zehirle ölüme mahkûm olduğunu, yarım saatten bile fazla zamanının kalmadığını daha önce anlamaktadırlar. Hamlet ancak ölümle yüz yüze geldiği, damarlarından canı çekilmeye başladığı zaman kralı öldürmektedir.

Bu sahne, Hamlet'in kralı işlediği son suç yüzünden, yani kraliçeyi zehirlediği, Leartes'le kendisinin ölümünden sorumlu olduğu için öldürdüğüne ilişkin herhangi bir kuşkuya yer bırakmayacak şekilde kurulmuştur. Babasıyla ilgili olarak söylenmiş tek bir söz yoktur ve izleyiciler de onu neredeyse unutmuşlardır. *Hamlet*'in bu şekilde sonuçlanmasını herkes yadırgamakta ve anlaşılmaz bulmaktadır. Eleştirilerin hemen hemen tümü, kralın bu tarzdaki ölümünün yine de yerine getirilmemiş ya da rastlantı sonucu getirilmiş bir görev izlenimi bıraktığı görüşünde söz birliği etmektedir.

Duruma göre oyun, Hamlet kralı öldürmediği için, bu son sahneye kadar gizemliliğini koruyordu. Nihayet Hamlet eyleme geçerek kralı öldürmekte ve artık bu gizin de ortadan kalkması gerekmektedir; ama hayır, bu gizemli durum daha şimdi, yeni başlamaktadır. Mesier'nin şu sözleri çok yerindedir: "Gerçekten son sahnede her şey şaşkınlık yaratmaktadır; baştan sona kadar her şey şaşırtıcıdır." Görünüşe göre Hamlet'in bütün oyun boyunca kralı öldürmesini beklemiştik; sonunda Hamlet bunu gerçekleştirince niçin yeniden şaşkınlığa düşmekte ve anlayışsızlık göstermekteyiz? Sokolovski şöyle demektedir: "Oyunun son sahnesi bir

rastlantılar karmaşasına dayanmaktadır ve bu rastlantılar öylesine umulmadık ve beklenmedik bir biçimde birbirlerine bağlanmaktadırlar ki, bu yüzden eski görüşlerinden ayrılmayan yorumcular Shakespeare'i ciddi ciddi kötü bir son yazmakla suçlamaktadırlar."

Börne haklı olarak, Hamlet'in kralı yalnız babasının değil, annesiyle kendisinin de öcünü almak için öldürdüğünü belirtmektedir. Johnson, kral hazırlanmış bir plana göre değil de, beklenmedik bir rastlantı sonucu öldürülüyor diye, Shakespeare'e serzenişte bulunmaktadır. Alfonso ise, "Kral Hamlet'in iyice düşünerek hazırladığı bir plana dayanarak değil, Hamlet'in iradesinden bağımsız olarak gelişen olaylar sonucunda öldürülmekte" demektedir. *Hamlet*'teki olayların bu genel akışını gözlemlemek neyi açıklamaktadır? Shakespeare göreli sahne zamanında bile Hamlet'in kararsızlığını vurgulamakta, bazen gizleyerek ve tüm sahneler boyunca Hamlet tarafından yerine getirilmesi gereken görevden söz etmemekte, bazen de Hamlet'in monologlarında ansızın bu görev açık açık anımsatılmaktadır; bu durumda okurun, Hamlet'in kararsızlığını sürekli ve düzenli bir şekilde değil, yer yer algıladığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu kararsızlık gizlenmiştir ve monologun birinde ansızın ortaya çıkmaktadır; demek ki izleyicinin bilincinde birbirleriyle uyuşmayan iki düşünce birleşmektedir. Bir yandan Hamlet'in öç almak zorunda olduğunu, bunun için ne iç ne de dış nedenlerin Hamlet'i engellediğini görmektedir. Dahası, yazar izleyicilerin sabırsızlığıyla oynamakta, Hamlet'in kılıcını krala karşı nasıl çektiğini ve sonra şaşkınlık uyandırıcı bir şekilde tekrar kınına nasıl soktuğunu kendi gözleriyle görmelerini sağlamaktadır. Öte yandansa izleyici Hamlet'in duraksadığını görmekte, ama nedenini anlamamaktadır ve oyuna sürekli olarak bir iç çelişkinin egemen olduğunu da farketmektedir; oyunun hedefi açık seçik kendini belli ederken, izleyici tragedyanın izlediği gelişme çizgisinden ne zaman ayrılacağını kolaylıkla anlamaktadır.

Süjenin bu kuruluşu içinde süjebiçimi eğrisi hemen görülmektedir. Öykü düz çizgide gelişmektedir ve Hamlet düşgörüntüyle konuştuktan hemen sonra kralı öldürmüş olsaydı, o zaman iki nokta arasındaki en kısa yol aşılmış olacaktı. Ama Shakespeare başka bir yol izlemektedir: Gerçeklikteki olayları betimleyen sapmaları ve eğrileri daha iyi duyumsayabilmemiz için, olayların gelişmek zorunda olduğu düz çizgiyi bize hiç durmadan tüm açıklığıyla göstermektedir.

Demek ki süjenin görevinin, burada da öyküyü düz yoldan ayırarak karmaşık yollara çevirmek olduğu görülmektedir. Ve belki de burada, olayların gelişmesindeki bu karmaşıklıkta tragedya için zorunlu olan olgular arasındaki bağlantıyı bulacağız. Ancak bunu anlamak için yeniden senteze, tragedyanın fizyolojisine dönülmeli, sapmaların ve eğrilerin nasıl bir işlev gördüğünü ve yazarın tragedyayı, böylesine olağandışı ve kendi türünde görülmemiş bir yüreklilikle izlemesi gereken düz yoldan niçin ayırdığını bütünün anlamından çıkarak çözmeye çalışılmalıdır.

İşe oyunun son sahnesiyle başlayalım! Burada iki nokta hemen göze çarpmaktadır: Birincisi, yukarıda belirttiğimiz gibi, tragedyanın ana çizgisi gizlenmiş, örtbas edilmiştir. Kral genel bir kargaşa, dövüş sırasında öldürülmektedir. Ve ölümlerine koşan öteki dört ölüden biridir sadece. Bir dakika önce izleyiciler olayların bu şekilde gelişeceğini tahmin etmemektedir. Kralın öldürülüş nedenleri öylesine belirgin bir biçimde bu son sahneye bağlanmıştır ki, izleyiciler tragedyanın baştan beri hedeflediği ve kaçınılmaz olarak hedeflemek zorunda olduğu noktaya ulaştığını unutmaktadırlar. Ve de Hamlet kraliçenin öldüğünü duyunca şöyle haykırmaktadır:

"Alçaklığa bakın! Hey! Kapansın bütün kapılar!
Hıyanet var! Bulun kim yaptıysa!"(6)

FRANSA'DA "ANKA" ADLI FRANSIZCA BİR TÜRK YAZIN VE SANAT DERGİSİ YAYIMLANMAYA BAŞLADI.

Fransa'da ANKA adlı Fransızca bir Türk yazın ve sanat dergisi yayımlanmaya başladı. Şimdilik yılda dört kez yayımlanacağı bildirilen derginin kurucuları, uzun yıllardır Paris'te yaşayan ünlü ressam Yüksel Arslan ve bir süredir çalışmalarını Paris'te sürdüren ozan Ataol Behramoğlu.

Ataol Behramoğlu, derginin ilk sayısının çıkışını kutlamak amacıyla düzenlenen ve Fransız ozan Eugène Guillevic ile Uluslararası PEN 2. Başkanı ve Fransız PEN Kulübü Başkanı René Tavernier'nin de onur konuğu olarak katıldıkları toplantıda derginin çıkış amacını anlatan bir konuşma yaptı. Behramoğlu dergide Türkiye'de ve yabancı ülkelerde yayımlanan Türk yazın ve sanat dergilerinden ve kitaplarından seçilen en yeni ürünlerin Fransızca çevirilerinin sunulacağını, sayfalarının Türkiye yazın ve sanatıyla ilgili yabancı yazar ve araştırmacıların yapıtlarına açık olacağını böylece bu yazarlarla Türkiye kültür çevreleri arasında verimli bağlar kurulmasını umduklarını belirttikten sonra, amaçlarının Fransız okura ve Fransızca aracılığıyla çeşitli ülkelerden daha geniş bir okur topluluğuna Türkiye yazın ve sanatının tüm sıcaklığını, atan nabzını duyurabilmek ve bunun yaratıcılarının çağdaş yüzünü daha yakından tanıtabilmek olduğunu söyledi.

ANKA'nın ilk sayısında Doğan Hızlan'ın Aziz Nesin'le "aydın sorunsalı" üzerine yaptığı konuşmanın tam metninin, Aziz Nesin'in Yetmiş Yaşım Merhaba adlı kitabından "Kimsenin İnanmadığı Öykü" öyküsünün, Oktay Rifat ve Refik Durbaş'ın son aylarda yayımlanan birer şiirlerinin, Erendiz Atasü'nün yine yakınlarda *Düşün* dergisinde yayımlanan "Can Yoldaşı" adlı öyküsüyle, Hollanda'da yayımlanan *İlke* dergisinde çıkan bu *yazarla* yapılmış bir konuşmanın Fransızca çevirileri yer alıyor. Ayrıca Türkiye sanat ve kültür dünyasından haberlere geniş yer veriliyor; Baudelaire'in "İçe Kapanış" şiirinin Fransızca aslı Sabahattin Eyüboğlu'nun Türkçe çevirisiyle birlikte sunuluyor.

Leartes, bütün bu dolapları kralın düzenlediğini Hamlet'e açıklamakta ve bunun üzerine Hamlet,

"Bu kılıç da zehirli demek!
Haydi öyleyse, zehir, gör
işini!"(7)

diyerek kılıcını krala saplamaktadır. Ardından zehirli kadehi krala uzatarak şöyle demektedir:

"Dur, seni haram döşeklerinin,
kanlı katillerin,
Cehennemlik kralı seni! İç
bakalım şunu!
İncin içinde mi bak! Git anamın
ardından!"

Hiçbir yerde Hamlet'in babasının adı geçmemekte ve son sahnedeki olayların nedenini oluşturmamaktadır. Böylece tragedya sona ermekte, ama bu sonun baştan beri beklenen son olduğu izleyiciler için anlaşılmaz kalmaktadır. Ancak tragedya tarafından izlenen bu ana çizginin bu şekilde gizlenmesi dışında başka bir şey, yani tam karşıtı bir durum kolayca açığa çıkarılabilmektedir. Kralın öldürülüş sahnesinin iki karşıt psikolojik düzeyde ele alındığını söyleyebiliriz: Kralın ölümü bir yandan son andaki cinayetler dizisi ve öteki ölümler tarafından gizlenmekte, öte yandan bu ölüm birbirini izleyen bu cinayetler dizisi içinden, başka hiçbir tragedyada görülmemiş bir biçimde öne çıkarılmaktadır. Öteki ölüm olaylarının adeta hiç dikkati çekmediği kolaylıkla görülmektedir. Kraliçe ölür ve artık hiç kimse adını anmaz onun; Hamlet sadece şu sözlerle ayrılır ondan: "Mutsuz kraliçe, elveda!" Aynı şekilde Hamlet'in ölümü de gizlenmiş, örtbas edilmiştir. Hamlet'in ölümü bir kez duyulduktan sonra, artık bu konuda kimse bir şey söylemez. Leartes de dikkati çekmeden ölür ve ölmeden önce Hamlet'le birbirlerini karşılıklı bağışlarlar. Leartes kendisini ve babasını öldüren Hamlet'i bağışlar ve ölümüne neden olduğu Hamlet'ten de bağışlanmasını diler. Hep öç almak için yanıp tutuşan Leartes'in karakterindeki bu ani ve doğal olmayan değişmenin nedenlerine tragedyada hiç değinilmemektedir. Böylece bu değişikliğin salt Leartes'in ölümünden doğacak etkiyi silmeye, kralın ölümünü yeniden öne çıkartmaya yaradığı kuşkuya yer vermeyecek şekilde ortaya çıkmaktadır. Kralın ölümü ise, başka bir tragedyada benzeri pek görülmeyen, alışılmışın dışında bir yöntemle vurgulanmaktadır: Hamlet, hiç anlaşılmayacak bir biçimde kralı iki kez öldürmektedir; önce ucu zehirli kılıçla, sonra da zehirli kadehten içmeye zorlayarak. Doğallıkla bu durum, olayların akışından çıkacak herhangi bir şeyle gerekçelendirilmemiştir. Çünkü hem Leartes hem de Hamlet gözlerimizin önünde tek bir zehirin, kılıcın ucundaki zehirin etkisiyle ölmektedirler. Burada sadece tek bir olay — kralın öldürülmesi— deyim yerindeyse ikiye bölünmüş ya da iki katına çıkarılmış, vurgulanmış ve iyice belirtilmiştir; böylece tragedyanın sonuna ulaştığı izleyicilere açık seçik duyurulmuştur. Yöntemsel açıdan böylesine uyumsuz ve psikolojik olarak bu denli yararsız olan kralın iki kez öldürülmesi acaba süje için başka bir anlam mı taşımaktadır? Bunu bulmak çok kolaydır. Son sahnenin anlamını anımsayalım: Tragedyanın sonuna, daha ilk perdeden bu yana beklediğimiz kralın ölümüne nihayet geliriz, ama tamamen başka bir yoldan. Bu son tamamen yeni bir öykü dizisinin bitiminde bulunmaktadır ve bu sona ulaştığımızda, bunun tragedyanın baştan beri varmaya çalıştığı nokta olduğunu hemen kavrayamayız.

Gözlerimizin önünde durmadan birbirlerinden ayrılan iki eylem çizgisinin bu noktada birleştiği artık anlaşılmaktadır. Bu iki değişik çizgi, doğallıkla biri gibi öteki çizgiyi de, deyim yerindeyse, sona erdiren "ikiye ayrılmış" bir ölüme denk düşmektedir. Ama ozan hemencecik bu iki çizginin birleşmesini son felâket sahnesinde gizlemeye başlar ve Shakespeare kahramanlarının geleneğine göre Horatio'ya oyunun içeriğini kısaca anlattırarak kralın öldürülmüş olduğunu örtmeye çalışır ve şöyle der:

"... Ve bırakın beni anlatayım
herkese
Nasıl oldu bu olanlar. Anlatayım.
Şehvete, kana bulanmış soysuzlukları,
Aldanmaları, körü körüne öldürmeleri,
Kalleşliğin oyununa kurban gitmeleri,
Ve sonunda, kuranların başını
yiyen
Sersemce kurulmuş tuzakları.
Anlatayım bunları bütün gerçekliğiyle."(9)

Ardı ardına gelen ölümler ve kanlı olaylar içinde tragedyanın bu son felâket noktası yeniden gözden yitmektedir. Ve işte bu son felâket sahnesinde süjenin sanatsal biçimlendi-

AKADEMİ KİTABEVİ ÖDÜLLERİ

Akademi Kitabevi tarafından çeşitli yazın alanlarında, yazarların ilk yapıtlarına verilen "Akademi Ödülleri"ni bu yıl alan yazarlar belli oldu:

ÖYKÜ
Başarı: Gülderen Bilgili (Sevgi Hiç Bitmesin)
Mustafa Hakkı (Mayınlarda)
Mansiyon: Figen Çakmak (Kırık Dökük Bir Yaşam)
ŞİİR
Mansiyon: Yunus Koray (Yaşamı Yargılayan Şiirler)
ÇOCUK YAZINI
Mansiyon: Derya Altıntren (Barışın Şiir Defteri)
Şaban Akbaba (Kafessiz Bir Dünya)
DENEME-ELEŞTİRİ-İNCELEME-GEZİ
Başarı: Mehmet Altan (Kanatlı Karınca)
Mansiyon: Lütfü Oflaz (Bir Mahkûm)
ROMAN
Başarı: Öner Yağcı (Kardelen)
Mansiyon: Tülay Ferah (Sinek Olmak Zor Şey)
İlhan Tarhan Önal (Üç Nesil)

rilişinin nasıl büyük bir güce ulaştığını ve Shakespeare'in ona nasıl bir etki kazandırdığını açık seçik görürüz. Eğer ölüm olaylarının izleyiş sırasına bakarsak, Shakespeare'in bu doğal sırayı sanatsal bir diziye sokmak için nasıl değiştirdiğini de görürüz. Ölüler bir melodiyi oluşturan notalar gibi dizilmektedirler. Gerçeklikte kral Hamlet'ten önce ölmektir, ancak süjede kralın ölümü üzerine henüz bir şey duymayız, ama Hamlet'in ölmek üzere olduğunu ve yarım saatten bile fazla zamanının kalmadığını biliriz. İlk olarak onun yaralandığını, ölmesi gerektiğini bilmemize karşın, Hamlet hepsinden sonra ölür. Yapılan bütün bu değişiklikler sadece tek bir nedene, psikolojik etki yaratma nedenine dayanmaktadır. Hamlet'in öldüğünü duyunca, tragedyanın varmak istediği noktaya ulaşamadığı duygusuna kapılır ve tüm umutlarımızı yitiririz. Tragedya tam karşıt bir yönde sona eriyormuş gibi görünür bize ve hiç ummadığımız, bize olanaksızmış gibi gelen bir anda gerçekleşir beklenenler. Hamlet de ölürken bu olayların gizli anlamına dikkati çekmektedir; Horatio'ya tüm olup bitenleri, izleyicilerin de belleğinden henüz silinmemiş olan olayların dış görünüşünü anlatmasını rica eder ve şöyle bitirir sözlerini:

"Üst yanı suskunluk." Hayranlık uyandıran bir tarzda kurulmuş oyuna karşın tragedyada sözü edilmeyen, üstü kapalı kalan bundan sonraki olaylar izleyiciler için gerçekten de suskunluk içinde geçmektedir. Son araştırmalar oyunun, daha önceki yorumlarda gözden kaçmış olan yalnızca dış görünüşündeki karmaşıklığını sık sık belirtmektedirler. Tomaşevski'ye göre, "burada birbirlerine koşut birçok öykü bulunmaktadır: Hamlet'in babasının öldürülmesi ve Hamlet'in öc alma öyküsü, Polonius'un ölümü ve Leartes'in öc alma öyküsü, Ophelia'nın öyküsü, Fortinbras'ın öyküsü oyuncularla ve Hamlet'in İngiltere'ye yolculuğuyla ilgili olayların gelişmesi. Tragedya boyunca olayların yeri tam yirmi kez değişmektedir. Bir sahne içinde temalarda ve kişilerde ani değişiklikler meydana gelmektedir... Konuyu kesintiye uğratan olayların gelişmesiyle... tragedyanın ana gelişme çizgisiyle hiç ilgisi olmayan birçok konuşma yer almaktadır oyunda..."

Ancak burada, Tomaşevski'nin sandığı gibi, temaların hiç de birbirine karışmadığı kolayca görülmektedir; ister oyuncular sahnesi, ister Ophelia'nın ölümünden gülünç bir şekilde söz eden mezarcıların konuşmaları ya da Polonius'un öldürülmesi gibi sahneler olsun, tüm bu yan olaylar ana gelişme çizgisine sıkı sıkıya bağlıdırlar. Sonuçta tragedyanın süjesi şöyle biçimlenmektedir: Temelinde Hamlet-efsanesinin bulunduğu öykü baştan sona kadar korunmakta ve izleyiciler olayların anahatlarını, üzerinde geliştiği yolları ve kuralları her zaman izleme olanağına sahip olmaktadırlar. Ancak olaylar öykü tarafından çizilmiş bu yoldan hep ayrılmakta, başka yollara sapmakta ve karmaşık bir eğri oluşturmaktadır. Kimi düğüm noktalarında, Hamlet'in monologlarında izleyiciler ansızın tragedyanın yolundan ayrıldığını öğrenmektedirler. Kararsızlığı nedeniyle Hamlet'in kendi kendini suçladığı monologları da, yapılması gerekenlerin nasıl yapılmadığını bize açıkça duyurmak ve olayların yine de yönelmek zorunda olduğu sonu bir kez daha anımsatmak amacını gütmektedir. Böyle bir monologun ardından her defasında olayların artık düz bir çizgide gelişeceğine inanırız, ta ki olayların tekrar yolundan saptığını açıklayan yeni bir monologa kadar. Bu tragedyanın yapısını oldukça basit bir formülün yardımıyla açıklamak mümkündür. Öykünün formülü: Hamlet, babasının öcünü almak için kralı öldürmektedir. Süjenin formülü: Hamlet kralı öldürmemektedir. Tragedyanın içeriği, malzemesi babasının öcünü almak için Hamlet'in kralı nasıl öldürdüğünü anlatırken, süje de Hamlet'in kralı nasıl öldürmediğini ve öldürdüğü zaman bunu hiç de öc almak için yapmadığını göstermektedir. Öykü ile süjenin ikiliği —olayların belirgin olarak iki düzeyde gelişmesi, izlenen yolun ve sapmaların bilincinde olunması, yani iç çelişki— oyuna bilerek yerleştirilmiştir. Görünüşe göre Shakespeare, gereksinim duyduklarını anlatmaya uygun düşen olayları, çözüme kesinkes ulaşmak zorunda olan bir malzemeyi seçmiş ve sonra da bunu adeta eziyet edercesine geciktirmiştir. Shakespeare burada, Petrajiski'nin yerini bulan bir biçimde duyguları tahrik etme yöntemi diye tanımladığı, psikolojik bir yönteme başvurmuştur. Gerçekten de tragedya hiç durmadan duygularımızı tahrik etmekte, baştan beri beklediğimiz hedefe ulaşacağına ilişkin bize güvence vermektedir; bir yandan bizi bu sonuca hazırlarken, öte yandan da izlediği yoldan ayrılıp, adeta meraktan kıvrandırarak, bu hedeften sapmaktadır. Beklenen sona ulaşıldığında ise, buraya tamamen değişik bir yoldan gelindiği ortaya çıkmaktadır. Ve bize göre tam karşıt yönleri izleyen, tragedya boyunca birbirleriyle uzlaşmayan bu iki farklı yol ansızın ortak bir noktada, kralın öldürülüşüne ilişkin ikiye ayrılmış sahnede birleşmektedirler. Kralın ölümünü geciktiren her ne ise, sonuçta bu noktaya varılmasına neden olmakta ve son felâket sahnesi çelişkinin tepe noktasına, iki karşıt yönü izleyen yolların birleşmesine karşılık oluşturmaktadır. Olayların akışı zaman zaman tümüyle akıldışı bir malzeme tarafından kesintiye uğradığında, bu anlaşılmazlığın yazarca amaçlanan bir etki olduğu açıklığa kavuşmaktadır. Bir an için Ophelia ile Hamlet'in çılgınlığını, Polonius ve ötekilerle Hamlet'in nasıl alay ettiğini, oyuncuların gösterişli ve anlamsız bir tarzda parçalar okumalarını, bugüne kadar pek çevrilemeyen Hamlet'le Ophelia arasındaki konuşmaların sinizmini, mezarcıların şaklabanlıklarını anımsayalım; bütün bu malzeme, tıpkı düşteymiş gibi, oyunda o sırada gerçekleşen aynı olayları işlemekte, ama anlamsızlığını yoğunlaştırmakta, güçlendirmekte ve altını çizmektedir; böylece bütün bunların gerçek amaç ve anlamı o zaman anlaşılmaktadır. Bu malzeme, yazarın sorunu herhangi bir biçimde sonuçlandırmak ve olanaksızı olanaklı kılmak için büyük bir sağ görüyle tragedyasının en tehlikeli yerlerine yerleştirdiği anlamsızlık paratöneri işlevini görmektedir; çünkü Hamlet'in tragedyası, Shakespeare'in kurduğu bu haliyle, aslında olasılık dışıdır. Ancak tragedyanın ve genelde sanatın görevi, duygularımızda olağanüstü bir etki yaratmak için, olasılık dışının da birlikte yaşanmasını sağla-

maktır. Bunun için de ozan ilginç iki yönteme başvurmaktadır. Birincisi, *Hamlet*'teki akıldışı bölümleri tanımladığımız gibi, anlamsızlık paratöneridir. Olaylar olasılığın dışında gelişmektedir, birbirini tutmazmış gibi görünme tehlikesi belirmekte, iç çelişkiler derinleşmekte, iki çizgi arasındaki karşıtlık tepe noktasına ulaşmakta, sanki her an kopacak, birbirlerini yitirecekmiş ve olaylar kesintiye uğrayacak, tragedya dağılacakmış gibi görünmektedir. İşte bu en tehlikeli anlarda olaylar ansızın yoğunlaşmakta ve açık açık çılgınlık hezeyanlarına, yinelenen deliliklere, gösterişli konuşmalara, sinizme ve şaklabanlıklara dönüşmektedir. Bu gizlenmeyen çılgınlık karşısında oyundaki olasılık dışı öğeler inanılır ve reelmiş gibi bir etki yaratmaktadır. Çılgınlık hezeyanları oyunun anlamını kurtarmak için tragedyaya bol bol serpiştirilmiştir. Olayların akışını bozma tehlikesi yarattığı her defasında anlamsızlık, tıpkı bir paratönerden aktarılıyormuş gibi, yön değiştirmekte ve ağırlığı her an gerçekleşmesi beklenen felâket sahnesine kaydırmaktadır. Duygularımızı tragedyanın olasılık dışılığında yoğunlaştırabilmemiz için Shakespeare'in uyguladığı ikinci yöntemse şöyledir: Shakespeare deyim yerindeyse sahnede bir görelileştirmeye, oyun içinde oyuna başvurmakta, kahramanlarını oyuncuların karşısına çıkarmaktadır; aynı olayı birincisinde reel, sonra da oyuncular tarafından canlandırılmış olarak iki kez sunmaktadır; kurgusal, uydurulmuş bölümlerle de ikinci kez görelileştirerek olayları iki katına çıkarmakta, ön plandaki olasılık dışılığı gizlemekte ve örtbas etmektedir.

Basit bir örnek verirsek: Oyunculardan biri Pyrrhus'la ilgili duygusal bir parça okumakta ve ağlamaktadır. Ama Hamlet bu gözyaşlarının sahte olduğunu, hiçbir ilişkisinin bulunmadığı Hekabe için ağladığını, bu gözyaşlarının ve duyulan acının uydurma olduğunu vurgulamaktadır. Ancak Hamlet oyuncunun uydurma üzüntüsünü kendisininkiyle karşılaştırınca, bu bize artık uydurma değil, gerçekmiş gibi gelir ve kendimizi hemen onun yerine koyarız. Olayları iki katına çıkarma ve kurgusal bir olayı oyuna katma yönteminin ünlü "Fare Kapanı" sahnesine uygulanması da böyledir. Sahnede kral ve kraliçe kurgusal cinayet olayını canlandırırlarken, bunu izleyen kral ve kraliçe bu kurgusal oyundan korku duyarak dehşete kapılırlar. Olayın iki düzeye ayrılması, oyuncularla izleyicilerin karşıtlığı kralın şaşkınlığını reel olarak güçlü bir biçimde duyumsamamıza neden olmaktadır. Tragedyanın temelinde bulunan olasılık dışı öğe kurtarılmıştır; çünkü her iki yandan güvenilir gözcülerle kuşatılmıştır: Bir yandan açık çılgınlık hezeyanlarının paratöneri, ki tragedya bu yüzden görünürde bir anlam kazanmaktadır. Ve öte yandan kurgusallığın, oyuncuların sahnede belirişinin, ikinci kez görelileştirmenin paratöneri, ki bu yüzden de ilk düzey gerçekmiş gibi görünmektedir. Bu durum bir tabloda başka bir tablonun betimlenmesine benzemektedir. Ne var ki, tragedyadaki çelişki yalnızca bu değildir, sanatsal etkisi bizim için hiç de önemsiz olmayan bir şey daha bulunmaktadır burada: Shakespeare tarafından seçilmiş kişiler, kendisince belirlenen olayların akışıyla pek uyum sağlayamamaktadırlar ve Shakespeare bu tragedyasıyla yaygın bir önyargıyı, kişilerin karakterlerini eylemlerle kahramanların edimlerinin belirlemesi gerektiğine ilişkin önyargıyı somut olarak çürütmektedir. Ancak öte yandan Shakespeare'in, gerçekleşmesi mümkün olmayan bir cinayeti anlatmak istediğinde ya Werder'in reçetesine göre davranmak, yani kahramanının yolunu kapatmak için mümkün olduğunca karmaşık dış engeller çıkarmak, ya da Goethe'nin reçetesine göre davranarak, yüklendiği görevin kahramanının gücünü aştığını, ondan olanaksız bir şey, doğasıyla uzlaşmayan, insanüstü bir iş beklendiğini göstermek zorunda olduğu kanısı da uyanabilmektedir. Bunlardan başka yazar için üçüncü bir çıkış yolu daha bulunmaktaydı: Shakespeare Börne'nin reçetesine göre de davranabilir ve Hamlet'i güçsüz, yüreksiz ve kararsız bir kişi olarak betimleyebilirdi. Ama yazar bunların hiçbirini yapmayıp, bu üçüne de karşıt olan bir yolu seçmiştir: Kahramanının önündeki tüm nesnel engelleri kaldırmıştır; tragedyada Hamlet'in, babasının ruhuyla konuştuktan sonra kralı hemen öldürmesine nelerin engel olduğu gösterilmemiştir; ayrıca kralın Hamlet tarafından öldürülmesiyle Shakespeare hiç de yakışık almayan bir şey istemiştir, çünkü Hamlet oyun boyunca yer yer ve rastlantısal bazı sahnelerde tam üç kez katil durumuna düşmektedir. Üstelik Hamlet'i olağanüstü bir enerjiye ve güvene sahip bir kişi olarak betimlemiş ve öyküye uygun düşecek bir kahraman yerine tam karşıtını seçmiştir.

İşte bu yüzden eleştirmenler, durumu kurtarmak için, sözü geçen düzeltmeleri yapmak, ya öyküyü kahramana ya da kahramanı öyküye uydurmak zorundaydılar; çünkü kahramanla öykü arasında doğrudan bir bağın bulunması gerektiğine, kahramanın karakterinin öyküye dayanarak kavranılması gibi öykünün de kahramanın karakterinden çıkarılması gerektiğine ilişkin yanlış bir kanıdan hareket ediyorlardı.

Ama Shakespeare bütün bunları somut bir biçimde çürütmekte, tam karşıt bir konumdan, yani kahramanla öykü arasındaki uyumsuzluktan, karakterle olaylar arasındaki köklü çelişkiden yola çıkmaktadır. Süje-biçimlendirmenin, aynı şekilde öyküyle süje arasındaki çelişkiden kaynaklandığını bildiğimiz için, tragedyada beliren bu çelişkinin anlamını bulmak ve kavramak bize artık o kadar zor gelmemektedir. Tiyatronun yapısı gereği oyunda, olayların doğal sırası dışında başka bir birlik daha ortaya çıkmaktadır: Davranan kişilerin ya da kahramanın birliği. İleride kahramanın karakteri kavramının nasıl oluştuğunu gösterme olanağı bulacağız; ama daha şimdiden, süjeyle öykü arasındaki iç çelişkiden hiç durmadan yararlanan ozanın, — kahramanın karakteriyle olayların akışı arasındaki— ikinci çelişkiden de kolayca yararlanabileceğini varsayabiliriz. Psikanalizciler, tragedyanın psikolojik etkisinin özü kendimizi kahramanının yerine koymamızdan ileri gelmektedir savını öne sürdüklerinde yerden göğe kadar haklıdırlar. Tragedyada kahraman, yazarın oyundaki öteki kişileri ve olayları bize izletmek için seçtiği noktadır. Dikkatlerimiz işte bu noktada toplanmaktadır, duygularımız için bir ker-

teriz noktası oluşturmaktadır. Eğer kralın heyecanıyla Hamlet'in heyecanını, Polonius'un umutlarıyla Hamlet'in umutlarını aynı şekilde değerlendirseydik, o zaman duygularımız bu sürekli değişme nedeniyle bocalayacak ve aynı olay bizim için farklı anlamlar taşıyacaktı. Ama tragedya, bir birlik kazandırdığı duygularımızın her zaman kahramanının yanında yer almasını, her şeyi kahramanın aracılığıyla anlamamızı sağlamaktadır. Bu tragedyadaki kişilerin, Hamlet tarafından nasıl görülüyorlarsa o şekilde betimlendiklerini anlamak için herhangi bir tragedyaya, özellikle de *Hamlet*'e bir göz atmak yeterlidir. Tüm olaylar Hamlet'in ruhunun prizmasından geçerek yansımaktadır. Shakespeare tragedyayı iki düzeyden gözlemlemektedir: Bir yandan herşeyi Hamlet'in gözüyle, öte yandan da Hamlet'i kendi gözüyle izlemektedir, tıpkı izleyicilerin hem Hamlet, hem de onu gözleyen kişiler olmaları gibi. Buradan, genelde davranan kişiye özelde kahramana tragedyada düşen büyük rol açık seçik anlaşılmaktadır. Böylece karşımıza yeni bir psikolojik düzey çıkmaktadır. Öyküde tek bir olayda iki ayrı yön ve biri öykü öteki süje olmak üzere iki düzey bulurken, şimdi tragedyada yeni bir düzey daha ortaya çıkarırız: Önce tragedyadaki olayları, tragedyanın malzemesini, daha sonra bu malzemenin süje olarak biçimlendirilişini ve üçüncü olarak da bir düzeyi daha, yani kahramanın ruhsal durumuyla yaşantısını görür, kavrarız. Ve bütün bu düzeyler, üç yönden olmak üzere sonuçta aynı olgulara dayandıkları için, bu düzeyler arasında bir iç çelişkinin bulunması çok doğaldır, hem de yalnızca düzeyler arasındaki ayrılığın sezdirilmesi bakımından bile olsa. Trajik bir karakterin nasıl yaratıldığını anlamak için gerektiğinde bir benzetmeye başvurulabilmektedir.

Bu durumu, Christiansen'in öne sürdüğü portre sanatının psikolojisi kuramında görmekteyiz. Christiansen için portre sorunu, ressamın portrede yaşamı nasıl yansıttığı, portredeki kişiye nasıl can verdiği ve sadece portreye özgü olan etkiye nasıl ulaştığı, yani canlı bir insanı nasıl betimlediği sorunundan ileri gelmektedir. Gerçekten de, eğer portre ile öteki resimler arasındaki farkı araştırırsak, o zaman görünürde biçim ya da malzemeye ilişkin herhangi bir özellik farkı bulamayız. Bir tabloda sadece bir kişinin ve bir portrede ise birkaç kişinin birden betimlenebileceğini biliriz; bir portre bir manzarayı ya da bir cansız doğayı da içerebilmektedir. Portreyi niteleyen canlılığı temel olarak almazsak tablo ile portre arasındaki farkı hiçbir zaman bulamayız. Christiansen araştırmasına çıkış noktası olarak şu olguyu almaktadır: "Canlılık uzaysal nicelik ölçüsüyle belli bir ilişki içinde bulunmaktadır; yani tablonun boyutlarının büyümesiyle sadece resmin canlılığı değil, dışavurumunun kesinliği ve özellikle devinimindeki dinginlik de artmaktadır. Portre ressamları kendi deneyimlerinden, büyük bir başın daha kolay 'konuştuğunu' bilmektedirler." Bu durum, gözümüzün portreyi izlediği belirli bir noktayı terketmesine, portrenin de kompozisyonun devinimsiz olan merkezini yitirmesine neden olmaktadır; "bakışımız resmin üzerinde her yöne gezinmektedir: Gözden ağıza, bir gözden ötekine ve yüzdeki tüm anlatım momentlerine." Bakışların üzerinde toplandığı tablodaki değişik noktalardan değişik fizyonomik bir anlatım, değişik bir hava algılanmaktadır. Buradan da donuk bir devinimsizliğe karşılık portrenin en çarpıcı özelliğini oluşturan canlılık, devinim ve ardıllık ortaya çıkmaktadır. Öteki resimler yaratıl-

SUNAY AKIN

MİĞFER

Yağmur sinmiş toprağa
usulca geceden
su içiyor göçmen kuş
ölü bir askerin
ters dönmüş miğferinden

DİKTATÖR

Barış özlemiyle sökerken
iplikleri güvercin
omuzuna dikili yıldızlar
sevinçle bakıyor gökyüzüne
askıdaki ceketin

dıkları biçimleri korurlar, portre ise hiç durmadan değişikliğe uğrar ve canlılığını buradan alır. Christiansen portrenin psikolojik canlılığını şöyle özetlemektedir: "... *bu, değişik anlatım etkenlerinin fizyonomik uyumsuzluğudur.* Aslında *aynı* ruh durumunu ağızda, gözde ve yüzün öteki bölümlerinde yansıtabilme olanağı bulunmaktadır. ... O zaman resim tek bir ruhsal durumun... sesini verecektir, ama bu cansız ve tek bir ses olacaktır. Bu nedenle sanatçı ruhsal anlatımı farklılaştırmakta ve her göze bir parça değişik ve ağıza da başka bir anlatım vermektedir. Ne var ki sadece bu farklılık yetmemektedir: Bütün bu etkenler uyumlu bir biçimde birbirlerine bağlanmak zorundadırlar... Yüzdeki melodik ana motif, ağızla gözlerin ilişkisi tarafından verilmektedir. Ağız açıklamakta, göz de yanıtlamaktadır. Çünkü iradedeki taşkınlık ve gerilim ağızda toplanmakta, gözde ise anlığın rahatlatıcı dinginliği egemen olmaktadır... Ağız içgüdüyü ve bir insanın ulaşmak istediği şeyleri açığa vermektedir; gözse bu insanın ne olduğunu, kazandığı başarıdan sevinç mi duyduğunu, yoksa yenik düşerek boyun mu eğdiğini göstermektedir."

Christiansen bu kuramda portreyi tiyatro olarak yorumlamaktadır. Portre bize sadece resimdeki kişinin yüzünü ve yüzündeki anlatımı değil, ruhsal durumundaki değişmeyi, ruhunun tüm öyküsünü ve yaşamını da yansıtmaktadır. Umarız ki, izleyiciler tragedyadaki karakter sorununa da benzeri şekilde yaklaşırlar. Portredeki ruhsal yaşam gibi, sözcüğün gerçek anlamında karakter de sadece destan içinde saptanabilir. Tragedyadaki karakter, canlılık kazanabilmesi için, çelişkili özelliklerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmalı, bizi bir ruhsal uyarımdan ötekine sürüklemelidir. Nasıl ki portrede yüzdeki değişik anlatım etkenlerinin fizyonomik uyumsuzluğu yaşantılarımızın temeliyse, tragedyada da karakterdeki değişik anlatım etkenlerinin psikolojik uyumsuzluğu trajik duygunun temelini oluşturmaktadır. Tragedya duyguları her zaman karşıtına dönüştürdüğü, beklentileri boşa çıkardığı, çelişkilerle karşılaştığı ve bölündüğü için, duygularımız üzerinde akıl almaz etkiler yaratmaktadır. Sahnede *Hamlet*'i izlediğimiz zaman, birkaç saat içinde sanki binlerce insan yaşamını görmüş gibi oluruz ve normal yaşamımızın bir yılı içinde duyduklarımızdan ve hissettiklerimizden daha fazlasını yaşarız. Eğer kahramanla birlikte, onun artık kendi kendine egemen olmadığını, yapmak zorunda olduğu şeyi yapmadığını bizler de hissedersek, tragedya o zaman etkisini göstermektedir. Hamlet bu durumu, mektubunda Ophelia'ya, "bu makine" kendine ait olduğu sürece sonsuza dek seveceğini söyleyerek çok güzel dile getirmektedir. Çevirmenler "makine" sözcüğünü genellikle "beden" sözcüğüyle karşılamaktadırlar, çünkü bu sözcüğün tragedyanın püf noktası olduğunu kavramamaktadırlar. Gonçarov haklı olarak. Hamlet'in tragedyasının, onun bir makine değil de, bir insan olmasından kaynaklandığını belirtmektedir. Gerçekten de kahramanla birlikte bizler de kendimizi, tragedya tarafından yönlendirilen bir duygu makinesiymiş gibi hissederiz.

Bütün bunlardan artık belli bir sonuca varabiliriz. Buraya kadar bulup ortaya çıkardıklarımızı tragedyanın temelinde yatan üçlü bir çelişki olarak, yani *öykünün, süjenin ve davranan kişilerin çelişkisi* olarak formüle edebiliriz. Bu öğelerden her biri tamamen değişik bir yön izlemektedir ve tragedyada yeni bir moment belirdiğinde, bunun hangisi olduğunu hemen anlarız; Daha öyküde karşımıza iki düzey çıkıyordu ve olayların aynı anda iki karşıt yönde, yani biri öyküden öteki de süjeden kaynaklanan iki karşıt yönde geliştiğini izliyorduk. Bu iki karşıt düzey tragedyada da korunmuştur. *Hamlet*'i okurken duygularımızın iki düzeyde devindiğini daha önce de defalarca belirtmiştik: Bir yandan tragedyanın yöneldiği hedefi gitgide daha seçik bir biçimde tanımakta, öte yandan bu hedeften nasıl saptığını da aynı şekilde belirgin olarak görmekteydik. Peki kahraman bu duruma yeni bir şey katmakta mıdır? Hiç kuşkusuz. *Kahraman her fırsatta bu iki düzeyi birleştirmekte ve tragedyaya yerleştirilmiş olan çelişkinin en yüce ve sürekli var olan birliğini kişiliğinde canlandırmaktadır.* Tragedya baştan sona kadar kahramanın üzerine kurulmuştur; yani Hamlet iki karşıt yönü birleştiren ve iki karşıt duyguyu *tek* bir yaşantıda yoğunlaştıran güçtür. Demek ki tragedyanın iki karşıt düzeyi tarafımızdan bir birlik olarak duyumsanmaktadır, çünkü bu iki karşıt düzey kendimizi yerine koyduğumuz kahramanının kişiliğinde birleşmektedir. Daha önce öyküde karşılaştığımız yalın çelişki tragedyada olağanüstü derin bir çelişki halinde daha üst bir düzeye çıkarılmıştır; bu nedenle tragedyayı bir yandan kahramanın gözüyle öte yandan da kahramanı kendi gözlerimizle izleriz. Bunun gerçekten böyle olduğu ve *Hamlet*'in bu şekilde anlaşılması gerektiği, yukarıda çözümlediğimiz felâket sahnesinin sentezince kanıtlanmaktadır. Tragedyanın karşıt yönlerde gelişen iki düzeyi, iki ana gelişme çizgisi, gösterdiğimiz gibi, bu noktada birleşmektedirler. Bu hiç beklenmeyen uyum tragedyayı birdenbire kesintiye uğratmakta ve geçmiş olayları tamamen değişik bir biçimde göstermektedir. İzleyiciler düş kırıklığına uğramıştır. Çelişkiler sadece bir araya gelmekle kalmayıp, rollerini de değiştirmişlerdir. Felâket sahnesinde çelişkilerin meydana çıkarılması, izleyicilere göre, kahramanın başından geçenlerle birleşmektedir, çünkü izleyiciler sonuçta kendi yaşantıları olarak sadece bu olayları kabul etmektedirler. Kralın öldürülmesi izleyicilere herhangi bir tatmin olma duygusu vermemekte, tragedyada gerilim dolu bir biçimde uyarılan kral öldürülür öldürülmez izleyicilerin dikkati yıldırım gibi başka bir ölüm olayına, asıl kahramanın ölümüne çekilmektedir. Bu yeni ölüm olayında izleyiciler, tragedya boyunca bilinçlerini ve altbilinçlerini rahatsız eden tüm bu ağır çelişkileri duyumsamakta ve yaşamaktadırlar.

Ve tragedya —hem Hamlet'in son sözleri hem de Horatio'nun anlattıklarıyla— izlediği yolu bir kez daha betimlerken, izleyiciler tragedyanın üzerinde kurulduğu bu ikiliği açık seçik hissederler. Horatio'nun anlattıkları düşüncelerimizi tragedyanın ön nedenine, "sözler, sözler, yalnızca sözler"ine geri götürür. Üst yanı, Hamlet'in dediği gibi, suskunluktur. □

GAMZE BEYHAN

YANILSAMA

Çok uzun sürmüş bir gece yolundan
Yumuşak yorgunluklar demliyoruz
Sabahlara

Yol boyu camlara yansıyan
Kıvrak gri gövdeleri zeytinlerin

Gelincik tarlalarına düşen
Şu tuhaf tozlu ışık
Yanılsama diyorum kendime
Usulca
Yanılsama

Savrulan anılarda
Dalgalanan onca kan lekesi
Bulanık gülüşü unutuşun
Anılar
Onlar da yanılsama

Hep çöken kum şatoları
Uzak çocukluğun
Sıvası çatlak bahçe duvarının
Pembe karınlı kertenkelesi
Büyüyen gölgesi pürtüklü beyazda

Peri masalları da tükendi diyorum
Onlar da tükendi çoktan

Camlara yansıyan gözlerinin suyunda
Çoğalıyor yalnızlığım

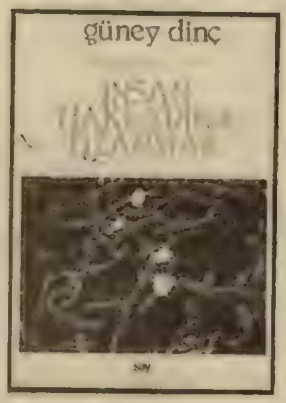
Sevgilerimiz de yanılsama diyorum
kendime
Usulca
Dostluklar ve aşklar
Yanılsama

Ardıç kuşları
Mısır tarlaları
Bulup yitirdiğimiz su yolu
Kavakların ardında
Yanılsama

Bütün sular çekildiğinde diyorum
Usulca
Bütün sular çekildiğinde
Gelincikler ince kırmızı toza dönüştüğünde
Kuruduğunda kan
Kıvrak gövdeli gri zeytinler kavrulduğunda
Ardıç kuşlarından geriye
Rengi belirsiz bir tüy kaldığında
Silindiğinde çoban yıldızı
Durgun yaz gecelerinin saten dokusunda

U anıp elimi tutuyorsun
Aydınlığına eğiliyorum yüzünün
Yanılsama diyorum kulağına
Usulca
Hani şu tuhaf tozlu ışık
Gelincik tarlalarına düşen
Yanılsama

"İnsan Haklarına Uzanmak"



M.Ali Umut

Tepki toplumu sesini aramayı sürdürüyor. İşte, yeni ve canlı örnek: **İnsan Haklarına Uzanmak** (1)!

Bu, yalnız sesini arayış mı?

Sanırım, daha fazlası. Bir çağdaşlaşma çabası, savaşımı. Gerçi, Güney Dinç'in kitabının kapağı, bir ölçüde daha değişik denebilecek bir noktaya parmak basıyor: "Günümüz insanı, gelişmenin ve büyümenin oluşturduğu çok yönlü baskılar altında yaşamakta." Acaba sorun, bu mu? Gelişmenin, büyümenin bir sonucu mu, insan haklarına uzanmak?

Aslında, Türkiye 1789'dan bu yana gelen insan hakları konusunda belirli bir gecikmeyi yakalama niyeti taşıyor. Kitlelerin ortak düşü ve ortak amacı bu. Toplum ve devlet olarak, bir çelişkiyi yok etmek zorunda değil miyiz? Onu aşmak?

Avrupa Konseyi üyesi Türkiye, böyle bir çağdaş kimlikle, imzasının sorumluluğu ve anlamı üstüne eğilmek durumunda. Bugün, her zamandan daha çok, bu zorunluluğu duyuyor. Örsle çekiç arasında, hem tabandan -Türk toplumu- hem de dışarıdan -Avrupa ülkeleri topluluğu- gelen baskıların bileşkesi, Türkiye'nin çelişkilerinden arınmasını gerektiriyor. Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi'yle Türk yasaları arasındaki zaman, çağdaşlık ve uyum farkı kapanmalıdır.

Sözgelimi, Dinç'in çok haklı bir şekilde belirttiği gibi, Türkiye'deki hazırlık soruşturmasının bir örneği başka hiçbir yerde kalmamıştır. Oysa, Batı ülkelerinde olduğu gibi, "kolluk görevlisinin eli yurttaşın omuzuna değdiği andan başlayarak, tüm savunma yöntemleri işletilmelidir. (..) Bu koşullarda alınmayan anlatımlar ve hukuka aykırı yollardan edinilen kanıtlar, mahkemelerce geçersiz sayılmalıdır."

Öte yandan, çağdaşlığa açılan kapının özgür bıraktığı ışık, ister istemez, kişiyi uluslararası hukukun öznesi durumuna getiriyor. Böyle bir gerçeği yadsımak ya da ona boş vermek, zamana karşı çıkmakla eşanlamlı. Bu nedenle, Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi uyarınca bireysel başvuru hakkının ülkemiz vatandaşlarına da tanınması, gecikmiş de olsa atılması zorunlu bir adım olacak. Çünkü, Konsey üyeliği ve insan haklarına bağlılık birbirinden ayrılamaz. Özgürlükler bir bütündür. Avrupa coğrafyasında bir ülkeden öbürüne değişmez. Ortak Avrupa hukukundan söz edilecekse, böyle bir kurumlaşmada Türkiye yerini alacaksa, bu toplu ve çağdaş çabanın dışında ülkemiz elbette kalamaz. Tersi, Avrupa İnsan Hakları Mahkeme'sinin yetki hakkını tanımamak, nasıl düşünülebilir?

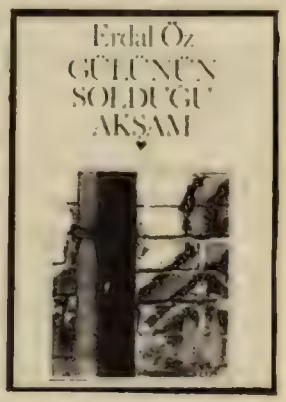
Bununla birlikte, Türkiye, ağır ve karanlık bir geceden çıkıyor. Arkasında ve gününde, işkenceler, kar çiçekleri gibi sayılamayacak sayıda. İşkenceciler konuşuyor. Suçlanan, yargılanan, ceza yiyen kolluk kuvvetleri var. Özel isim olmaktan çıkıp işkence ve baskının yalın adı haline gelen "cezaevleri" yer alıyor ülkemizde.

Dinç'in incelemesinin ikinci bölümü, göçmen Türk işçilerinin yaşadıkları ülkelerdeki uygulamalardan dolayı Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'ne yaptıkları başvurulara ayrılmış. Mahkeme'nin yaklaşımı ve kararları da bu arada verilmiş.

Yazarın kitaptaki dileğini benimseyelim; ve burada, okuyucularımız için biz de yineleyelim: "İnsanlar, sunulan bir çiçek demetine ya da bir somun ekmeğe uzanır gibi özgürlüklerine dokunabilmelidir."

(1) **İnsan Haklarına Uzanmak**, Güney Dinç, Say Yayınları.

Gülünün Solduğu Akşam



Metin Celâl

Aradan on beş-on altı yıl geçmiş. Şimdi birçok olay tarih olmanın da ötesinde. Belki de anılarda hiçbir resim kalmamış. 1970'lerde doğanlar şimdi lise sıralarında ya da üniversite hazırlığındalar. Doğallıkla 1968-72 arasında olanların belleklerinde hiçbir karşılığı yok. Şarkışla'nın, Kızıldere'nin bu gençler için bir yer adının ötesinde bir anlamı da

yok.

Madalyonun diğer yanında ise gittikçe mazi olan (aradan altı yıl geçti bile) yakın, çok yakın tarih var. 12 Eylül öncesi ve sonrasıyla henüz bellekler-den kazınmadı, belki resimler bulanıklaştı o kadar. İstesenız birer-ikişer su yüzüne çıkan belgeleriyle 12 Eylül'e ulaşabilirsiniz. **Bin Tanık** (Erbil Tuşalp, Dost yay. 1986) hâlâ en çok satan kitaplardan ve her gün bu belgesel ve yürek burucu kitaplara bir yenisi ekleniyor. Bu noktada 12 Mart'la ilgili kitapların da yayımlanması ayrı bir önem kazanıyor. En azından bir karşılaştırma yapmak ve olayların nerelere tırmandığının, tırmandırıldığının anlaşılması açısından önemli.

Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan, Hüseyin İnan kimlerdi? Ne suç işlemişlerdi? Nasıl öldüler? Niçin hüküm giydiler? Gerçekten 12 Mart'a gerekçe oluşturuyorlar mıydı? Yoksa başka nedenler mi vardı?.. Uzayıp giden birçok soru. Bunlar bir zamanlar cevaplanmış sorular. Bu konuda kitaplar yayımlanmış, iddianameler, sorgular, anılar kitap haline getirilmiş. Bugün ise ortada 12 Mart'ı yapanların birbirlerine atıflar, suçlamalar ve özeleştirilerinden oluşan bir dizi anı kitabından başka kaynak yok. Peki, 12 Mart'a gerekçe oluşturanlar kimlerdi? Ne yapmışlardı? **Gülünün Solduğu Akşam** (Can Yay. 2. baskı, 1986) bu parçalı bilmece bir parçasını doldurarak cevabı bulmamıza yardımcı olmak üzere çıktı.

Erdal Öz, Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan, Hüseyin İnan ve arkadaşlarıyla aynı hapishaneyi, aynı koğuşu paylaşmış ve onların idama kadar giden yolda başlarından geçenleri kendi ağızlarından yazıya dökmüş. Erdal Öz'ün de yazdığı gibi hüzün getiren bir kitap bu; ama, o kadarla kalmıyor birçok acı ders de veriyor.

İşte, Deniz Gezmiş'in anlattıklarından birkaç satır:

"Ara sıra doğrulup başımı yavaşça çıkarıyorum çukurdan, bir el ateş edi yorum. Nereye? Boşluğa. Öldürmek için ateş etmiyorum." (s. 53)

Şu satırlar da Hacı Tonak'ın anlattıklarından:

"Üstüste on kadar mermi yaktı Sinan. Kalaşnikov'un sesi bile ürkütücüydü. Karşıdakiler sustular. Belki onlar da benim gibi Kalaşnikov'un sesini dinlediler.

Görerek ateş etmiyordu Sinan. Vurmak için de ateş etmiyordu bence. Çünkü bu konuda önceden alınmış kesin kararımız vardı." (s. 113)

Bu satırları okuyunca insanın aklına 12 Mart'tan 12 Eylül'e neler değiştiği geliyor. Tabii değişmeyen şeyler de var. İrfan Uçar'ın başına gelenleri okuyunca insan bu benzerliği hemen görüyor. İrfan Uçar'ın ayaklarının altındaki sızının benzerini ve belki de daha yoğununu 12 Eylül'de çoğalan sayılarda birçok insan yaşadı. Bin Tanık'da anlatılan birçok olayla karşılaştırıldığında olaylar arasında ne kadar benzerlikler olduğunu görünce şaşmamak elde değil. Aradaki fark sadece gelişen teknolojiyle(!) birlikte bu olayların daha sistematik olduğu.

Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının gerek şehirlerde yaptıkları, gerek daha sonra Nurhak'da başlarından geçen olaylar o yıllarda tüm dünyada yaşanan olaylarla birlikte değerlendirilebilecek, birbirleriyle ilintili şeyler. Örneğin Mustafa Yalçıner günlük tutuyorsa bu Che Guevera'nın "Gerilla Günlüğü" nü bilmesinden.

Deniz Gezmiş şunları anlatıyor bu konuda:

"Bakıyorum çocuğun doğum tarihi ya 1950 ya 1951. Almış eline silahı, eyleme girivermiş." (s. 25)

"Bu kuşak, bizler gibi öyle uzun boylu düşünce tartışmaları falan da yapmadı, yapamadı; yapmaya fırsat bulamadı ki. Üniversite özgürlüklerini yaşamanın ne olduğunu bile anlayamadan kendilerini eylemin içinde buldular." (s. 26)

Yukarıdaki paragraftan sonra Deniz Gezmiş bugün de tartışılan 12 Eylül öncesinde de tartışılmış bir konuya gönderme yapıyor:

"Sonra, bu yeni kuşak, kültürden de nasibini alamadı. Örneğin, Beethoven'ı doya doya dinleyemedi. Eisenstein'ın, Pudovkin'in filmlerini bile rahatça, tad alarak izleyemediler.

Düşünsene, bir resim sergisini bile şöyle içlerine sindire sindire gezip görme olanağı bulamadılar.

Büyük eksiklik bunlar. Bu eksikliklerin onlara çok zararı oldu."(s. 26)

Erdal Öz, kitapta sadece anlatılanlarla yetinmiş, belki onlara edebi olarak bile müdahalede bulunmamış. Yine de birçok bölüm edebi tadlar alınarak okunabiliyor. Hacı Tonak'ın anlattıklarını içeren bölüm bunun güzel bir örneği. Ama bu kitabın bir roman gibi okunmasını sağlamıyor. Çünkü anlatılanlar belgesel düzeyde çok önemli, bir noktadan sonra okuyucu olarak yalnız olaylarla ilgilendiğinizi fark ediyorsunuz. Özellikle **Asılanların Baladı** adlı bölümden başlayarak bu duygu daha da yoğunlaşıyor. Bence kitabın en önemli eksiği sadece anlatılanlarla yetinilmesi, tanıklığın yeterli görülmesi. Aradan geçen on beş yılda birçok olay aydınlandığı gibi o zaman (dava sürecinde olduğundan belki) anlatılması sakıncalı görülen birçok olay şimdi anlatılabilir duruma geldi. Bunun ötesinde anlatılması da gerekli. Erdal Öz, zaman içinde elde edilen yeni bilgilerle anlatımda ortaya çıkan boşlukları doldursaydı Deniz'lerin isteğini belki de tam anlamıyla yerine getirmiş olacaktı. Kitap, bu haliyle insana eksikmiş duygusu veriyor. Zaten, Erdal Öz'de bunun farkında ve kitabın sonunda belirtmiş. Umarım bu kitabın eksiklerini tamamlayacak yeni çalışmalarını okuruz.

Gülünün Solduğu Akşam, önemli tartışmalara yol açabilecek ipuçları, olaylar, anılarla dolu. Önerim kitabı okuyun, 12 Mart'la 12 Eylül'le ilgili birçok konunun daha da netleştiğini, kafanızda aydınlandığını göreceksiniz.

TAKVİM:
Son Katılım Tarihi : 1 Şubat 1987
Sonuç Bildirimi : 15 Şubat 1987
Sergileme : 9-15 Mart 1987 (Sağlık Haftası)

ANKARA TABİP ODASI
ANKARA ECZACI ODASI
ANKARA DİŞ HEKİMLERİ ODASI
FOTOĞRAF KARİKATÜR ŞİİR YARIŞMASI

BARIŞ ve SAĞLIK

Bugün insanoğlunun en büyük sorunu, nükleer savaş tehlikesidir. En "iyi" olasılıkla, 2.5 milyar insanın öleceği hesaplanan bir nükleer savaşta, hiçbir sağlık yardımının olamayacağı ve yaşayanların ölenlere gıpta edeceği de belirtilmektedir. Ayrıca, dünyada zaten yetersiz olan kaynakların, nükleer ve diğer silahlara ayrılması, her alanda olduğundan daha fazla, sağlık alanında sorunların yoğunlaşmasına yol açmaktadır. Temel görevi insan sağlığına yönelen tehlikelerle savaşmak olan sağlık personelinin önündeki başlıca sorun, nükleer savaşın önlenmesine katkıda bulunmaktadır. Bir sağlık tehlikesine karşı savaşım vermenin en iyi yolunun, onu önlemek olduğu bilinci ile, sağlık personeli bu "son epidemi"yle yaşamın her alanında savaşacaktır ve savaşmalıdır. İnsanlığın ortak özlemi olan barışı gerçekleştirmek, yaşama sahip çıkmak nükleer savaş tehlikesi savuşturulmadan olanaklı değildir. Bizler, bu amaca hizmet etmek, barışa bir nebze de olsun katkıda bulunmak için "Barış ve Sağlık" konulu yarışmayı düzenlemeye karar verdik. Sorunların en güzel aktarılabildiği alan sanatın, bu sorunu aşmada büyük katkısı olabileceği umuduyla...

KATILIM KOŞULLARI

1. Yarışma, her dalda seçici kurullar dışında, herkese açıktır.
2. Daha önce yayınlanmış yapıtlarla yarışmaya katılınabilir.
3. a) Fotoğraf ve karikatür dalında, her yarışmacı en çok 5 yapıtla yarışmaya katılabilir.
   b) Şiir dalında, her yarışmacı 1 yapıtla yarışmaya katılabilir.
4. Her üç yarışmanın da konusu, BARIŞ'tır.
5. a) Fotoğraf dalında, baskıların siyah-beyaz olması, kısa kenarlarının 18 cm., uzun kenarlarının 30 cm. den büyük olmaması gerekmektedir.
   b) Karikatür dalında, gönderilecek karikatürlerin boyutlarının 25×35 cm. den büyük olmaması gerekmektedir.
   c) Şiir dalında, uzunluk kısıtlaması yoktur. Daktilo edilmiş 5 nüsha olarak gönderilmesi gerekmektedir.
6. Fotoğrafların arkasına yarışmacının adı, soyadı, adresi ve yapıtın adı yazılmalıdır.
7. Yapıtlar, iade edilmeyecektir. Sergilenen yapıtlar, bir katalog haline getirilip, katılanların adresine postalanacaktır.
8. Yapıtlar, en geç 1 Şubat 1987 tarihine kadar, "Ankara Tabip Odası Hanımeli Sokak No: 16/2 Yenişehir-ANKARA" adresine taahhütlü olarak gönderilecek veya elden teslim edilecektir.

SEÇİCİ KURULLAR:

(Alfabetik sırayla)

a) Fotoğraf:

Vahit ARAS, Rıza ARAT, Alp AYDIN, Ateş ERİNANÇ, Çerkes KARADAĞ.

b) Karikatür:

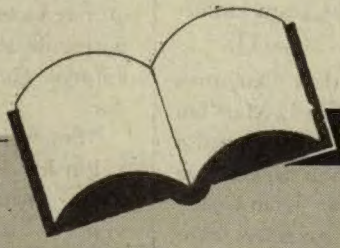
Nezih DANYAL, Ferruh DOĞAN, Hatay DUMLUPINAR, Kamil MASARACI, Ümit ÖĞMEL.

c) Şiir:

Behçet AYSAN, Muzaffer İlhan ERDOST, Seyyit NEZİR, Ali PÜSKÜLLÜOĞLU, Tahsin SARAÇ.

ÖDÜLLER:

Her dalda 1.lere 100.000 TL. ve oda plaketleri 2. ve 3.lere oda plaketleri, TÜRK DİŞ HEKİMLERİ BİRLİĞİ, TÜRK ECZACILAR BİRLİĞİ, TÜRK MÜHENDİS VE MİMAR ODALARI BİRLİĞİ, TÜRK TABİPLERİ BİRLİĞİ, ANKARA FOTOĞRAF SANATÇILARI DERNEĞİ, ÇAĞDAŞ GAZETECİLER DERNEĞİ, KARİKATÜRCÜLER DERNEĞİ, İSTANBUL FOTOĞRAF VE SİNEMA AMATÖRLERİ DERNEĞİ, ABECE DERGİSİ BİLİM VE SANAT DERGİSİ, BİLİM VE SANAT YAYINLARI, BROY YAYINLARI, DOST YAYINLARI, YENİ DÜŞÜN DERGİSİ, FELSEFE DERGİSİ, YARIN DERGİSİ, YARIN YAYINLARI, Plaket, abonelik ve kitap ödülleri.



KİTAPLAR... KİTAPLAR...

BİZE GELEN KİTAPLAR

İnsan Haklarına Uzanmak, Güney Dinç, İnceleme SAY Yayınları.

Irk ve Irkçılık Düşüncesi, Alaeddin Şenel, İnceleme, Bilim ve Sanat Yayınları.

Tarih Üzerine, F.Nietzche-Nejat Bozkurt İnceleme, SAY Yayınları.

Felsefe Nedir?, K.Jaspers-İ.Zeki Eyüboğlu, İnceleme SAY Yayınları.

Gözaltında Kaybolanlar, Kürşat İstanbullu, Yalçın Yayınları.

Hapishane Mektupları, Rosa Luxemburg, Boyut Yayınları.

Dünyayı Sarsan On Gün, John Reed Erdoğan Gürkan, röportaj (yeni çeviri), ODA Yayınları.

Son Nefesim, Luis Bunuel-İlkay Kurdak (Anı), AFA Yayınları.

Aydınlar Dilekçesi Davası, Adam Yayınları.

Laiklik, Aytunç Altındal, Süreç Yayınları.

Ruhi Su'ya Saygı, Haz.Metin Dinçer, Adam Yayınları.

Kültür ve İletişim, Emre Kongar, Say Yayınları.

Türkiye'nin Yönetim Yapısı, Muzaffer Sencer, Alan Yayıncılık.

Yarınlar Hesap Sorar, *Oktay Akbal*, *Boyut Yayınevi.*

Bizim işimiz: Soruları hiç tükenmeyen, gelişimi ve değişimi yaşamın temeli sayan insanların işi...

OZKAYNAK

Basın / Yayın / Dağıtım
Pazarlama ve Ticaret Ltd. Şti.

Sümer Sokak 8/5 Kızılay - Ankara
Tel.: 29 83 63 - 30 82 76

İşimiz "diplomatlık" gibi gelişkin bir sosyal kişilik gerektiriyor.

Ansiklopedi ve Kitapta
Emeğe Saygı...

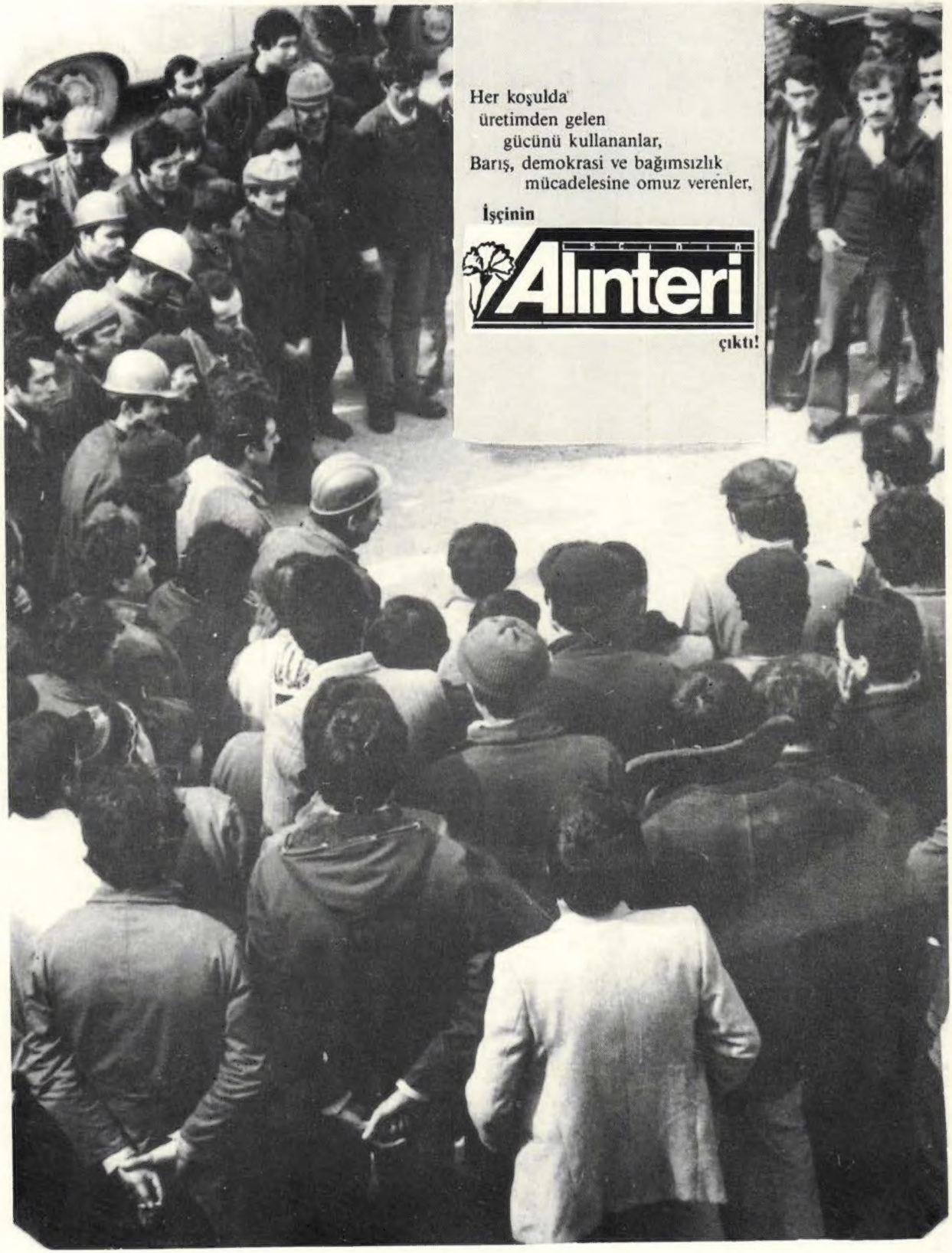
% 38'e ulaşan prim

Çağdaş ve güvenilir satış organizasyonu ile 67 ilimizi ilçe ve köyleriyle tarayıp, Ansiklopedi ve roman setlerini okurların beğenisine sunuyoruz.

Ansiklopedide Kitapta
emeğe ve çalışanlarına saygılı,
en güçlü, en yaygın satış örgütüne gidiyoruz...

Dostlukla Merhaba...

Kültür Elçisi olmak isterseniz teminat alınarak acenta ve temsilcilikler verilir...


Her koşulda
üretimden gelen
gücünü kullananlar,
Barış, demokrasi ve bağımsızlık
mücadelesine omuz verenler,
İşçinin
SESİDİR
Alınteri
çıktı!